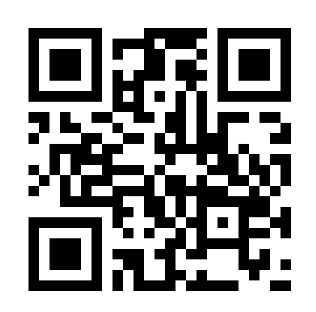
¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?

-

When Does Contemporary Art Begin?

Andrea Giunta



Descargue el *ebook* en forma gratuita escaneando el código QR

-

Download the ebook for free by scanning the QR code

¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?

-

When Does Contemporary Art Begin?





Autora / Author:
Andrea Giunta

Notas / Notes:
Andrea Giunta y Agustín Diez Fischer

Traducción / Translation:
Tamara Stuby

Corrección / Proofreading:
Alicia Di Stasio y Mario Valledor

Diseño gráfico / Graphic Design:
Estudio Marius Riveiro Villar

Impresión / Printing:
Talleres Trama

Giunta, Andrea
¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin? / Andrea Giunta. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación arteBA, 2014.
212 p. ; 18x11 cm.

Edición Bilingüe Español - Inglés
Traducido por: Tamara Stuby
ISBN 978-987-28023-3-2

1. Historia del Arte. 2. Arte Contemporáneo. 3. Arte Latinoamericano.
CDD 709.80

Fecha de catalogación: 14/04/2014

© 2014, Andrea Giunta
© 2014, de esta edición, Fundación arteBA

Fundación arteBA
Paraná 1160 3º A (C1018AAD) Buenos Aires, Argentina
www.arteba.org

Impreso en la Argentina

Hecho el depósito que marca la ley 11.723. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin permiso escrito de los editores.

¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?

-

When Does Contemporary Art Begin?

Andrea Giunta

Notas / Notes
Andrea Giunta y Agustín Diez Fischer

¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?

Andrea Giunta

¿Existe un arte específicamente contemporáneo? ¿Cabe referirse a un giro (estético, filosófico, epistemológico) que inaugura un tiempo completamente nuevo? ¿O sucede que, simplemente, la palabra se ha puesto de moda? Es cierto que el término se ha generalizado. En los nuevos museos, *contemporáneo* ha reemplazado a *moderno*.

Su relación estrecha con el presente vuelve dificultosa la tarea de formular preguntas históricas. Sin embargo, este texto asume ese riesgo. Consideramos que el régimen moderno ha entrado en crisis y que la pulsión del presente, de lo inmediato, hegemoniza el momento en el que nos encontramos. Claro que, como veremos, se trata de un presente atravesado por los rastros de otras temporalidades. Aunque no proponemos una cronología ni, menos aún, una genealogía, nos preguntamos por el comienzo como una estrategia para indagar en los datos dispersos de un estado del arte que hoy se ha generalizado. Se trata de complejizar y problematizar distintas narrativas vinculadas a la condición de la contemporaneidad con el fin de identificar los síntomas del cambio.

En este ensayo se sostiene la invalidez del esquema de centros y periferias para el estudio del arte contemporáneo. Por el contrario, se propone la noción de *vanguardias simultáneas* para analizar obras que se insertan en la lógica global del arte, pero que activan situaciones específicas.

El texto se organiza desde fragmentos o pequeños ensayos que, en su conjunto, proveen de herramientas para

introducirse en los problemas de la contemporaneidad artística: tanto en relación con los lenguajes, las estrategias de comunicación, las técnicas y los materiales como con las agendas, los temas y problemas que señalan la contemporaneidad. Son reflexiones sobre cuestiones relevantes para entender la contemporaneidad desde un conjunto de obras. Leídas en forma sucesiva, permiten seguir algunas de las premisas históricas que organizan el argumento general. Las mismas obras se mencionan en distintos apartados. Es decir, no se sujetan a un tema o problema, como si fuesen su ilustración; cada una puede ser explorada desde muchas de las perspectivas propuestas. Cabe señalar también los límites de los materiales seleccionados. Nos referimos a obras que se desmarcan de los lenguajes tradicionales y que incorporan otros medios u otros sentidos, más allá de la visión, pero que circulan en los espacios dedicados a expresiones que, de un modo general y ya inexacto, se vinculan a las artes visuales. No se abordan aquí las transformaciones contemporáneas de la literatura o de la música, tan intensas como las que aquí se consideran, y cada vez más inseparables unas de otras.

Las obras tienen un rol protagónico. Recurrimos, en muchos casos, a descripciones detalladas. Se destacan así dos aspectos que estimo cruciales en relación con las imágenes y las intervenciones artísticas. En primer lugar, que son ellas las que interfieren y señalan sus propias situaciones en el mundo de las representaciones. Con esto se busca destacar que las obras no pueden deducirse ni de las genealogías ni de los contextos. Por el contrario –y éste es el segundo aspecto que destaco–, buscamos observar la situación en la que se formulan; los dispositivos, las formas y los sentidos que ellas administran. Se trata de entender su intervención, el momento específico que inauguran. Situarnos en el territorio de la obra misma permite también constituir un archivo: aquel que, mediante la descripción (un relato), compartimos

con el lector y que sirve de punto de partida para la interpretación sobre la que se avanza. Otras descripciones configurarán nuevos archivos para otras interpretaciones.

Se buscó abordar problemas complejos desde una escritura accesible, con el propósito de acercar a los lectores las obras y los sentidos que nos permiten comprender el mundo contemporáneo. Junto al argumento general del texto se insertan notas, elaboradas junto con Agustín Diez Fischer, que expanden conceptos o información histórica. Son adendas que pueden también funcionar como pequeños ensayos y leerse en forma independiente del texto. Pese a la centralidad que se asigna a las imágenes, no se han incluido reproducciones. El nombre del artista y el título permitirán encontrarlas con un buscador en Internet. Es una forma adicional de asumir la contemporaneidad.

En las últimas décadas ha cambiado definitivamente la forma de entender el arte. Estas notas proponen materiales, casos y conceptos para aproximarse a las constelaciones de lo nuevo.

1 Estamos inmersos en la contemporaneidad. Sin que logremos definir exactamente en qué consiste en el campo del arte –por qué, nos preguntamos, fijar un conjunto de rasgos que solidifiquen los aspectos del fluir desorganizado del presente–, podemos, tentativamente, considerar sus síntomas. Síntomas, no rasgos de estilo. Aspectos que se observan, que se describen, sin que esto implique su celebración acrítica.[1]

---

[1] "Pertenece realmente a su tiempo, es verdaderamente contemporáneo, aquel que no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones y es por ende, en ese sentido, inactual; pero, justamente por eso, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aprehender su tiempo. […] La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a éste y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es "esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo. Los que coinciden de una manera excesivamente absoluta con la época, que concuerdan

Contemporáneo, *con-tempus*, estar con el propio tiempo, mezclados con el vértigo del cambio pero buscando percibirlo. Veloz, simultáneo, confuso, anacrónico, el tiempo vivido no es, definitivamente, homogéneo. El término "contemporáneo", en principio, carece de poder de definición: todo tiempo lo es respecto de quienes lo vivieron. Sin embargo, más allá de la contradicción que involucra el significado de la palabra, existe un relativo consenso en su utilización para denominar el arte del presente (Smith, 2011 y 2012). Pese a todo, como pronto veremos, no se llega a suscribir, en forma generalizada, que estemos ante la presencia de un nuevo paradigma estético.

Cuando recorremos los libros de arte que buscan responder la pregunta acerca de qué es el arte contemporáneo, emergen acuerdos y síntomas que remiten a una situación del arte global que supone todavía la tensión genealógica y evolutiva de lo que se gesta o se visibiliza desde un lugar y luego se esparce por el universo. Aun los esfuerzos más democratizadores tienden a refrendar el esquema de centros y periferias, por más que tomen como punto de partida el enunciado de un orden sin jerarquías.

Queremos interrogar el arte contemporáneo desde América Latina. Pero no como un análisis de lo típico o de lo singular entendido a partir de contextos estereotipados o, menos aún, desde perspectivas esencialistas, sino de lo latinoamericano inmerso, al mismo tiempo, tanto en el paisaje global como en situaciones concretas. Una contemporaneidad que se produce en América Latina, como en todas partes, señalada por las tensiones de momentos específicos.

----

perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por esa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella" (Agamben, 2011:18-19).

2 ¿Cuándo comienza el arte contemporáneo? Los parámetros son múltiples. Si nos sujetáramos a los tiempos de la historia, podría iniciarse con la edad contemporánea, cuya fecha convencional es señalada por la Revolución Francesa. Sin embargo, las cronologías y denominaciones que se emplean para identificar los períodos del arte no coinciden con las nomenclaturas que se utilizan para nombrar las edades de la historia. El lenguaje del arte moderno se gesta desde la segunda mitad del siglo XIX. 1850, con la polémica que origina *Entierro en Ornans*, de Courbet; 1865, con el escándalo en el Salón de París que produce la *Olimpia* de Manet; o 1874, con la primera exposición de los impresionistas: todas son fechas posibles para indicar el principio del arte moderno. Más allá de las fechas, lo cierto es que es en torno a estos años cuando la historia del arte ubica el comienzo de su manera característica de ordenar el cambio en las formas: como si sus transformaciones siguiesen un camino lógico, inevitable, en el que "avanzan" hacia la conquista de la autonomía del lenguaje artístico. El mundo de la obra (el espacio que ella sostiene desde su específica composición, desde su lógica interna), independiente del mundo exterior. Desde el paradigma de la modernidad, se entiende que el arte progresa. A cada transformación del lenguaje sucede otra, que resuelve problemas que dejó pendiente la anterior. En esta lectura evolutiva todo parece conducir a la abstracción, ya sea geométrica o informal. El paso central del arte abstracto radica en su capacidad de enunciarse en forma distante respecto del mundo que nos rodea. Un cambio que se produce cuando la abstracción se formula como arte concreto. No se trata ya de un proceso de reducción de la relación entre las formas y la realidad, por el procedimiento de eliminación de lo anecdótico, sino de hacer emerger, de formular, una realidad nueva. El arte concreto, distinto del abstracto, propone plásticamente esto. Una obra que se presenta como un objeto independiente, nuevo, en el mundo de los objetos. La historia del arte moderno podría interpretarse desde este punto de llegada.

Si partimos de esta comprensión del arte moderno, podemos aproximarnos a uno de los síntomas del arte contemporáneo –que sucede al moderno, como un nuevo momento–. Es, en un sentido inicial, aquel en el que el arte deja de evolucionar. Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciada por el arte concreto. Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden.[2] Mucho de esto sucedió con el cubismo, pero sobre todo con el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, su profundización y generalización se producen en el tiempo de la posguerra, principalmente desde fines de los años cincuenta. Tal desestabilidad involucra una crítica a la modernidad que se profundizará y tendrá un lugar visible, disruptivo con el debate poscolonial.

La Segunda Guerra Mundial es una articulación central para el argumento que aquí proponemos. Esta gran

---

2 "El arte contemporáneo apuesta menos a las virtudes totalizadoras del símbolo que al talante diseminador de la alegoría. Se interesa más por la suerte de lo extraestético que por el encanto de la belleza; más por las condiciones y los efectos del discurso que por la coherencia del lenguaje. El arte contemporáneo es antiformalista. Privilegia el concepto y la narración, en desmedro de los recursos formales. La devaluación de la bella forma se origina en la crisis de la representación: ésta deja de ser concebida como epifanía de una verdad trascendente y se convierte en un sistema de juegos entre el signo y la cosa: un juego de lances contingentes que, aunque no logrará dirimir la disputa entre ambos términos, generará el confuso excedente de significación que requiere el arte para seguir funcionando como tal. La forma pierde su poder de convocatoria (ya no despierta la materia, ya no representa el objeto entero), pero no se retira: sigue siendo un personaje clave en la representación estética. Ella guarda la (mínima) distancia: asegura el margen que requiere la mirada (Escobar, 2004:147-148).

conflagración planteó un giro, quebró las formas de circulación de la cultura, sembró la violencia hasta el límite de lo irrepresentable. La capacidad que esa contienda tuvo de subvertir el orden del tiempo se replicó en múltiples campos. Entre ellos, el itinerario del viaje modernista. La dinámica de la travesía ilustrada que llevaba a los artistas a trasladarse a París para aprender las claves del arte moderno se interrumpió. El hiato que provocó la guerra impulsó nuevos itinerarios. Fue entonces cuando el artista argentino Líbero Badii recibió la beca de la Escuela Superior de Bellas Artes y, en lugar de ir a París, fue a Perú, Ecuador y Bolivia. Con este viaje se produce un giro americanista en su obra desde el que elabora su concepto de lo "siniestro". En la revuelta de los rumbos que fuerza la Gran Guerra podríamos inscribir el recorrido de Wifredo Lam: con su mente puesta en Cuba, buscando formas de materializar lo que había experimentado culturalmente a partir del contacto con Picasso, Michel Leiris, el surrealismo y André Breton, concibe la mutación del lenguaje que se expresa en formas de púas, dientes, rostros y repeticiones con las que plasma el mundo de la santería, de las creencias abakuá, del sincretismo de la religiosidad de la santería afrocubana. El retorno desde la Europa en guerra lo pone en contacto con aquello que dejó y para cuya representación solo contaba, cuando se fue de la isla, con las formas de la Academia. El repertorio que comienza a investigar con el *Fata Morgana* en el puerto de Marsella se inserta en un campo cultural nuevo cuando regresa al Caribe, un repertorio de África desde América Latina.

La guerra fue un corte, un abismo, una interrupción que trastornó la vida. También intervino en las cadenas de circulación de la información ilustrada. Los libros y las revistas no llegaban como antes. Pero muchas publicaciones habían quedado diseminadas en los círculos eruditos del arte desde la inmediata posguerra. Los jóvenes artistas, aquellos que se encontraban en el tránsito entre la escuela de arte –que

generalmente cuestionaban y abandonaban– y la formulación de su propia poética leían en forma intensa materiales que pasaban de mano en mano, documentos únicos que traía una fotógrafa como Grete Stern desde la Bauhaus. Había una búsqueda intensiva de datos, de información, para comprender cuáles eran claves de la siguiente etapa del arte moderno. Harold Rosenberg había escrito sobre la caída de París, sobre la llama de la cultura de Occidente amenazada por la barbarie. En todas las ciudades del mundo se activaba esta percepción de la cultura. Pero algunas fueron más eficaces a la hora de establecer a cuál se había trasladado el centro del arte moderno. Nueva York arrebató la antorcha.

Podría ser 1945, entonces, una fecha demarcatoria para el comienzo de la contemporaneidad en el arte. Pero también podría situarse en la explosión del informalismo en la segunda mitad de los años cincuenta o en el experimentalismo de los sesenta, momento en el que se opera un cambio radical en las formas de hacer arte. Los *collages* matéricos de Antonio Berni podrían señalar esta transición. Es entonces cuando la vida ingresa en el mundo del arte con pocas mediaciones, cuando cambia el concepto de espectador, cuando empiezan a ser significativos términos como participación. El parámetro podría situarse también en el proceso de creciente radicalización política del arte de los años sesenta, cuando, al calor de la Revolución Cubana, se anticipaban otras, y el artista no dudaba en colocar sus obras bajo el mandato de la revolución, en pensarlas como armas capaces de provocarla. La lucha armada también involucró a los artistas.

Si pensamos qué hechos transformaron la vida cotidiana y la cultura en América Latina, tendríamos que considerar, sobre todo, la violencia represiva de las dictaduras. Probablemente nos resulten más significativos el Consenso de Washington y el liberalismo de los años noventa que el fin de la Guerra Fría. Fue entonces también cuando irrumpió en la vida cotidiana Internet, alterando las formas de comunicación humana.

El cambio tecnológico también impactó en la insurrección, tal como sucedió con los usos que hizo de Internet el zapatismo. Desde el campo específico del arte, es en los noventa cuando se expande el formato de las bienales. En esos años se multiplican los síntomas de la contemporaneidad. En un sentido general, podría decirse que estas modificaciones comienzan a tomar forma en los sesenta, pero solo se consolidan en los noventa.

¿Se produce entonces un cambio en el régimen de historicidad (Hartog, 2007)? Alexander Alberro no duda en señalar que en 1989 es reconocible un nuevo período histórico que también se visualiza en el territorio del arte, y cuyo punto de gestación ubica en los años cincuenta, sesenta y setenta. Y 1989, no solo porque entonces ocurre la caída de la Unión Soviética y se anuncia la era de la globalización, sino porque es entonces cuando tiene lugar la plena integración de la tecnología. Pero, si bien considera que lo contemporáneo es hoy la formación hegemónica, no propone que pueda establecerse una fecha precisa para señalar su emergencia. En tal sentido, señala que "el período del arte que hoy llamamos contemporáneo ha llegado paulatinamente durante cierto tiempo" (Alberro, 2011:58). También Cuauhtémoc Medina recopila las fechas que las instituciones y las bibliografías utilizan para señalar cuándo empieza el arte contemporáneo: el MOCA (Museum of Contemporary Art, Los Ángeles), 1940; la Tate Modern de Londres, el período posterior a 1965; el libro de Kristine Stiles y Peter Seltz *Theories and Documents of Contemporary Art*, 1945 (Medina, 2010b). El fin de la Segunda Guerra, el final de la Guerra Fría: las fechas no hacen más que señalar un observatorio desde el cual reconocer las transformaciones que se han operado y que señalan un cambio en la manera de formular los lenguajes del arte.

3 Las historias del arte organizadas desde los centros nos han repetido, una y otra vez, que las novedades del arte surgen en determinadas ciudades (París, Nueva York, Londres,

Berlín) y desde allí se distribuyen por el mundo. Cuando recorremos un museo de arte latinoamericano con un especialista en el arte europeo o norteamericano, es habitual que ante la obra de cada artista que ven por primera vez no se pregunten por lo distinto, sino por aquellos rasgos que les recuerdan a artistas que conocen. Así, donde nosotros vemos Torres García ellos ven Mondrian, donde nosotros vemos Xul Solar ellos encuentran los ecos de Paul Klee, cuando nosotros apreciamos las formas de intervención que plantean las obras de Alfredo Hlito nuestros colegas solo nos mencionan a Vantongerloo. Incluso ante la voracidad del espacio y el experimentalismo de las formas que plantearon los muralistas mexicanos podrían mencionarse precedentes, pensarse en la pintura de entreguerras, en lo que se ha llamado el retorno al orden, o incluso, hurgando más en los referentes del pasado, en el arte mural del Renacimiento. Así, en Rivera, podríamos encontrar a Giotto. Desde esta perspectiva, que solo busca precedentes, toda obra remite a otra. Si concebimos el arte como un proceso general y universal, pautado por el lenguaje de las formas, en el que cada una puede entenderse como la consecuencia o el diálogo con otras, se diluye lo específico, el momento único en el que las formas estallan cuando se formulan, cuando irrumpen en el mundo, cuando entran en contacto con sus públicos. Si el procedimiento genealógico es problemático para la lectura del arte moderno latinoamericano, más lo es para la del arte contemporáneo. Sobre todo porque en el arte posterior a los cincuenta ocurre una ruptura respecto de la genealogía.

Durante los años de la posguerra el mundo del arte se volvió simultáneo, dejó de ser evolutivo (Giunta, 2013a). Esto se producía, por un lado, como una reacción natural frente al efecto de vacío que había creado la guerra. París, ocupada por los nazis, no estaba en condiciones de gestar el próximo momento, el siguiente avance del arte moderno occidental. Por el contrario, la historia allí había saltado vertiginosamente

hacia el pasado, hacia el abismo. Las fuerzas de la destrucción lo hegemonizaban todo. Solo cabían la resistencia y el contraataque; no había espacio para el glamoroso mundo de las exposiciones, con sus novedades esperadas por todos y el ojo atento de la crítica para reconocerlas, darles vida, legislarlas. Sobre esa percepción de una Europa paralizada se generó la certeza de que el arte moderno debía y podía continuar en otras partes.

En los años de la posguerra la didáctica del arte moderno había cumplido un ciclo. Se habían escrito libros, éstos se leían en francés o traducidos, el orden cronológico de los movimientos de vanguardia había sido establecido, constaban sus rasgos característicos, las conquistas que los distinguían de los precedentes, los problemas formales que cada movimiento había resuelto. Se había consolidado un momento historiográfico. Desde esta plataforma, asimilados estos principios, la siguiente etapa podía formularla cualquier artista que fuese capaz de resolver los problemas pendientes en el lenguaje de las formas. A esto se abocaron los jóvenes (algunos muy jóvenes) artistas que coincidirían en las agrupaciones de Arte Concreto, Madí y Perceptismo en Buenos Aires. Ellos discutían y se dividían, tomaban partido por unas propuestas y se oponían a otras, publicaban revistas desde las que polemizaban entre sí. Existía un capital simbólico en juego. Se disputaban la primacía, el lugar de la vanguardia, el reconocimiento de que su propuesta representaba la próxima vanguardia.

Podrían pensarse en un sentido equivalente la inscripción del grupo Frente en Río de Janeiro (más ecléctico, por cierto, que el purismo que señalaba a los grupos de Buenos Aires) o los primeros años de la obra de Lygia Clark o Hélio Oiticica. Los *Metaesquemas* y los *Núcleos* de Hélio, las formas de *Unidades 1-7* o los *Casulo* de Lygia Clark. Incluso sus *Bichos*. Cuando irrumpen los *Parangolés* de Oiticica, o las terapias con objetos relacionales de Lygia, objetos para poner en actividad nuevas zonas, mínimas, de la percepción, realizados con

materiales simples (bolsas de plástico, agua, piedras, arena) y activados desde el cuerpo, estamos en un momento distinto. Incluso *Caminhando*, la cinta de Moebius en papel de Clark, que el participante corta por el medio hasta no poder avanzar más –una obra que es lo que dura, el tiempo en el que se recorre el papel dividiéndolo siempre en dos–, da cuenta de una diferencia radical respecto de sus trabajos anteriores. Claro que todo podría pensarse desde Mondrian o desde la escultura de Max Bill, una forma basada justamente en la cinta de Moebius, que fue premiada en la Primera Bienal de San Pablo. Sin embargo, estas piezas de Hélio y de Lygia involucran elementos completamente distintos. Procesos, tiempo, movimiento, cuerpos.

Mathias Goeritz, artista de origen alemán que en 1948-1949 se instala en Guadalajara, también lleva a cabo una actividad que puede entenderse desde la idea de continuidad y salvamento del legado modernista europeo ante la anomia que detona la guerra. En la Universidad de Guadalajara él desarrolla un método pedagógico que asimila al modelo de la Bauhaus. A esta pulsión de futuro basada en el orden evolutivo de las formas podríamos agregar iniciativas institucionales como las de la Bienal de San Pablo en su segunda edición, con su deslumbrante despliegue del arte abstracto europeo en sus últimas manifestaciones, que incluyó exposiciones de Paul Klee, Piet Mondrian, De Stijl, Alexander Calder, Henri Moore, e incluso la presentación, por única vez en Latinoamérica, del *Guernica* de Picasso, que activó un intenso debate sobre realismo y abstracción en el Brasil.

Estos artistas y estas iniciativas institucionales están retomando el capital de las últimas vanguardias abstractas. Pero más que citarlo, es decir, más que volver desde el presente a algún aspecto de los movimientos de la abstracción previos a la Segunda Gran Guerra, ellos se sentían, se autorrepresentaban, como sus continuadores. En tal sentido, podría pensarse en este momento abstracto del arte latinoamericano desde

la perspectiva propuesta por Benjamin Buchloh cuando se refiere a la escuela de Nueva York de los años cuarenta y cincuenta como la *extensión inmediata* o el *desarrollo lógico* de las vanguardias históricas. Esta observación le permite formular una posición distinta a la planteada por Peter Bürger. En su división entre vanguardias y neovanguardias (vanguardias posteriores a la Segunda Gran Guerra), Bürger consideraba que, mientras las primeras eran innovadoras, críticas y cuestionadoras del orden establecido, las segundas eran una repetición malversada por la moda y, en tal sentido, inauténticas. En su posición se percibe la melancolía de una pérdida: la depreciación del potencial innovador de las primeras vanguardias. Buchloh introduce una perspectiva opuesta cuando señala que en 1951 se produce en la escuela de Nueva York el redescubrimiento del dadá y del constructivismo, una revisión en la que su productividad estética se vuelve visible. Contra el desencanto de Bürger, que solo ve fracaso en el arte de la neovanguardia, Buchloh se fija en su capacidad de resistencia y en su potencia crítica respecto de la espectacularización de la cultura en el capitalismo (Buchloh, 2000).

También Hal Foster discute la perspectiva de Bürger. En su revisión elabora materiales para repensar la productividad de la neovanguardia, denominación que revisa en términos de densidad conceptual. Foster invierte la idea de una dispersión imitativa:

> En el arte de posguerra plantear la cuestión de la repetición es plantear la cuestión de la *neovanguardia*, un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales [yo agrego, aquí, latinoamericanos] de los años cincuenta y sesenta que retomaron los procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida (Foster, 2001:3).

En lugar de fijarse en los síntomas del desgaste, él pone el énfasis en los de vitalidad. Da visibilidad al intercambio temporal y conceptual entre vanguardias y neovanguardias. Dice todavía más: es en el retorno de la neovanguardia que las vanguardias se hacen legibles. Es un volver reflexivo, no la operación de un pastiche ingenuo; un retorno que involucra una crítica de la sociedad de posguerra y la convocatoria de nuevos públicos. En definitiva, una disputa por el significado de la cultura. La suya es una aproximación poshistórica para la que resulta central la noción de *acción diferida*; con ella traza una analogía entre el arte moderno y la captación freudiana de la temporalidad psíquica del sujeto leído desde las lentes de Lacan. La vanguardia y la neovanguardia están, a su juicio, constituidas por "una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición" (Foster, 2001:31).

¿Podemos utilizar para referirnos al arte de posguerra la noción de vanguardia? En su teoría de la vanguardia, Bürger apunta que la crítica de las instituciones del arte (la autocrítica del sistema artístico) es un rasgo central en los movimientos históricos de avanzada (el dadaísmo sobre todo). Esta crítica se expresa tanto respecto del aparato de distribución (instituciones de legitimación del arte) como del estatus del arte en la sociedad burguesa. La vanguardia quiere devolver al arte su relación con la praxis cotidiana, su efecto social (Bürger, 1987:33-38). En un sentido equivalente se orientan los argumentos de Buchloh. En su ensayo sobre el conceptualismo, éste destaca la crítica que las neovanguardias hicieron de los paradigmas tradicionales de la visualidad y, sobre todo, a partir de 1966, con la obra de Marcel Broodthaers, Daniel Buren y Hans Haacke, su focalización en la lógica de las instituciones con poder para determinar las condiciones del consumo cultural (Buchloh, 1990). En esas fechas, todos estos rasgos también eran visibles en la obra de León Ferrari, Pablo Suárez,

Roberto Jacoby, Cildo Meireles, António Manuel, Artur Barrio, Antonio Dias, Antonio Caro, Liliana Porter o Luis Camnitzer, entre muchos otros. Si centramos nuestra definición de la vanguardia en la crítica de las instituciones del arte, probablemente no haya existido un momento más radical que aquel que toma visibilidad en torno al 68.

Pero volvamos al tiempo inmediato a la posguerra. Es entonces cuando toma forma un ciclo en el relato del modernismo artístico. Sus articulaciones, orden y lógica alimentan el arsenal instructivo del arte moderno. La sucesión de movimientos que marcan las conquistas y el progreso del arte, algo sobre lo que nos ilustran los índices de los libros destinados a explicar qué es el arte moderno, se ha diseminado. Sus dispositivos, sus articulaciones, se han convertido en instrumentos utilizables en todo aquel lugar en el que se quiera continuarlo.

Pero estas guías pedagógicas, que propiciaban la idea de que las innovaciones artísticas se gestaban en París y eran válidas para el resto del mundo (éste era el eje del proyecto colonial de esos relatos civilizatorios), podían usarse de otro modo. Las formas, imágenes y explicaciones del arte moderno se asumieron en su dispersión conformando la idea de un pasado artístico que podía continuarse en los nuevos contextos, y también armarse de maneras diferentes. Si, como señala Foster, las neovanguardias, más que cancelar el proyecto de las vanguardias, lo habrían entendido y completado; si en su dispersión el compendio de estrategias de la vanguardia histórica se había difundido internacionalmente, entonces la instrumentalización, es decir, el uso del repertorio de las vanguardias que se vuelve evidente en los años sesenta podía suceder en todos aquellos lugares en los que la modernidad artística (lección, relato e instrumento) se hubiese difundido y asimilado. En todas partes y al mismo tiempo. Desde la posguerra, las vanguardias fueron simultáneas.

Para esta lectura, situada en un contexto de relectura mundial, la cuestión no pasa por revisar los esquemas evolutivos

de la modernidad artística para incrustar las irrupciones vanguardistas latinoamericanas en el famoso mapa de Alfred Barr. No se trata de completar, sino de suspender el modelo evolutivo para hacer visible la simultaneidad histórica. No solo de la investigación de los lenguajes, sino también de la crítica institucional que éstos involucran. Y de otras, más abiertas y furibundas, formas de antiinstitucionalismo. En torno a 1968 se vuelve visible que distintas escenas artísticas comparten agendas y utilizan estrategias comparables. Los dispositivos de la vanguardia histórica, tanto en lo que hace a su antiinstitucionalismo como a la experimentación de sus lenguajes, se activan desde las neovanguardias desde fines de los cincuenta y en los sesenta.

En este argumento se diferencian dos momentos: uno de continuidad, que corresponde a los años de la inmediata posguerra, representado por los movimientos concretos, fundamentalmente en la Argentina y el Brasil, o por el Universalismo Constructivo de Torres García y su taller, y un segundo momento, desde fines de los cincuenta y durante los sesenta, cuando el capital de las vanguardias se vuelve repertorio en las neovanguardias. La guerra establece condiciones que hacen posible el proceso de simultaneización de las vanguardias (primero como continuidad y luego como neovanguardias), para las que la noción de cita productiva resulta capital.[3]

---

3 "Otro de los recursos posmodernos –el de la cita paródica– posee también diferentes connotaciones según los contextos donde se ocupa. No es lo mismo parodiar códigos mediante signos que todos poseen una misma fluidez de circulación (por muy disímiles que sean sus registros: de lo culto a lo popular, de lo privado a lo público, etc.) porque todos comparten el mismo horizonte de intercambiabilidad de los valores que caracteriza a la 'sociedad del espectáculo', que hacerlo aquí donde cada signo está atravesado por la contradicción de pertenecer a registros de identidad social completamente heterogéneos que lo dividen entre rito y progreso, patrimonio y telecomunicación, folklore y transnacionalismo, etc. A diferencia entonces de lo que ocurre en contextos donde lo parodiado y lo parodiante son partes juguetonas de una misma mascarada de

Éste es, por cierto, un modelo posible de lectura. En este modelo es central la noción de situación, contrapuesta a las de genealogía y contexto. Observar las obras como situadas permite considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; éstas no son resultado de un contexto que les da sentido, no son un reflejo: ellas mismas crean contextos.[4] Intervienen. También supone alejarse de la idea de que las obras se explican a partir de los estilos. Fundamentalmente desde los años sesenta, los artistas se valen de distintos elementos vinculados al capital de estrategias desarrolladas por las vanguardias históricas y de otros que provienen de tradiciones alternativas, literarias, filosóficas, de la cultura popular,

----

signos transados contemplativamente por un sujeto equidistante de sus trabazones de poder, la parodia latinoamericana lleva siempre implícita una referencia crítica a la matriz colonizadora (la creencia europeo-dominante en la superioridad de los Originales) y a su reflejo invertido: la pulsión de simulacro que resuelve el tema latinoamericano de las identidades prestadas en la transferencia de la Copia" (Richard, 1993:122-123).

4 "Frente a la hipótesis –el viaje por lo posible al que nos invitaba la imaginación vanguardista–, y contrariamente a la conformación de nuevos mundos –aunque fuese a costa del intento de fracturar en mil pedazos éste que habitamos–, el arte optará por reflexionar en nuestro tiempo sobre las formas de habitar el mundo que hay, tal cual es, explorando sus vacíos, exclusiones y contradicciones, sobre los que no para de poetizar, tematizándolos una y otra vez.
No será más tarea del arte, pues, la exploración de otros mundos posibles o la invención de nuevos lenguajes –quizá ambas cosas sean más o menos lo mismo– sino tematizar el cómo posicionarnos de una forma concreta en el mundo que nos ha sido dado, incluso de *hablar* con lo que ya se ha *dicho*, pensando acerca de las formas en las que se podrían flexibilizar y hacer más permeables las estructuras organizativas y políticas, y más sutiles y profundas las prácticas comunicativas. El arte ya no tendrá entre sus fines el invitarnos a vivir –aunque sea en la fulguración de una mirada– en otros mundos imaginados, sino en promover formas de la alteridad en este mundo en el que vivimos. Un intento probablemente no separable o distinguible de un ejercicio de resistencia frente a la actual colonización económica de la comunicación y de la experiencia de vida que domina nuestro tiempo" (Prada, 2012:19).

de la reconceptualización de los cuerpos.[5] Ordenar el arte latinoamericano a partir de la sucesión señalada por el pop, el minimalismo, el conceptualismo implica reducir la sofisticación de sus estrategias de lenguaje. La nueva historia del arte desde América Latina se centra en las nociones y conceptos que elaboran los artistas y los críticos en sus situaciones creativas específicas.

4 En 1961 se realiza en Buenos Aires la exposición de *Arte destructivo*.[6] Fue en la galería Lirolay, que activamente

---

5 "Mi punto de vista es que hemos entrado en una nueva era, y que las nuevas eras son siempre precursoras de cambios en el arte. Nuestra era empezó en los años sesenta, inicialmente en arte, con la abolición de los límites entre el arte y la vida. El año 1964, el de la *Brillo Box*, fue el del "Verano de la Libertad" en Latinoamérica y el desafío por la llegada de los Beatles. Hacia mediados de los sesenta y, concretamente, a partir de 1968, la política y la economía emergieron. El feminismo radical y la liberación gay marcaron los setenta, y las escuelas de arte empezaron a institucionalizar el pluralismo por el hecho de no enseñar técnicas. Pienso ahora que la historia del arte postradicional fue esencialmente el lento nacimiento del pluralismo, lo cual hizo posible para más y más artistas y más países entrar en el mundo del arte y a más y más gente convertirse en artistas. Hay doscientos eventos artísticos internacionales (bienales, trienales, ferias de arte) cada mes. No hay centro, cada día es un nuevo comienzo. Es un tiempo apasionante, y me siento muy satisfecho de haber vivido para verlo" (Arthur Danto en Guasch, 2012:109).

6 "Esta exposición tiene el carácter de un experimento, de un ensayo tentativo, de una idea que se me ocurrió hace poco más de un año. Como toda experiencia relativamente nueva, su presentación quizá sea imperfecta y confusa, y por sobre todo, demasiado heterogénea. Pero tendrá justamente el valor de su imperfección al dejar varios caminos abiertos para futuras experiencias. De ninguna manera quisiéramos codificar esta tentativa, ni fundar un ismo basado en premisas pretendidamente absolutas, sino simplemente explorar un aspecto de nuestro ser tan viejo como el hombre, pero nunca hasta ahora investigado a fondo en el terreno del arte.
En momentos de su concepción, me pareció totalmente descabellada, pero he aprendido hace ya algunos años que son en particular las ideas más descabelladas las que conducen a mundos nuevos. Y por otro lado, todo artista que se precie de serlo debe obedecer a una intuición si pretende lograr la poesía y la magia. En nuestro medio en especial, son necesarias

buscaba identificar y exponer el arte más experimental.
La organizaba un grupo de artistas vinculados al informalismo (1959), la otra forma de la abstracción, en la que, con texturas y pinceladas, se eliminaban la figura humana y toda representación de objetos. Dos años más tarde, este grupo de artistas sometía la materia y las texturas que habían dejado en sus telas a un proceso de laceración. *Arte destructivo* utilizó la violencia como si se tratase de un material artístico. Los artistas habían recogido objetos en la calle, en el puerto, en las zonas en las que se quemaba la basura. Bocinas de barco, una bañadera, cabezas de cera, ataúdes, botellas, todos se presentaban chorreados de pintura, con la evidencia de los rastros del tiempo. Incluso uno de los ataúdes tenía la perforación de una bala. En este conjunto habían incluido sus propios cuadros informalistas, también destruidos. Se sentían las referencias a la muerte, a la destrucción, ciertos rastros de humor negro. Estos materiales se presentaban como una investigación y también buscando señalar un tiempo nuevo. Antes informalistas, ahora destructivos.[7]

----

la aventura y la fantasía, y el tirarse de cabeza en lo desconocido, si es que queremos salir de nuestro provincianismo y liberarnos de las inhibiciones que tanto han contribuido a limitar al arte argentino a bellas realizaciones maravillosamente bien hechas, pero carentes en general de misterio, poesía, fuerza, originalidad y grandeza de concepción. Por suerte las nuevas promociones de artistas jóvenes están marcando rumbos interesantes en este sentido y pueden esperase resultados positivos de la nueva libertad que paulatinamente vamos adquiriendo” (Kenneth Kemble, 1961, en Katzenstein, 2007:28).

7 “A fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, y sobre los modelos confortables de un informalismo rápidamente adoptado (adaptado), un grupo de artistas (independientes o articulados) mostró la virulencia de un corte radical y divergente.
En una escena dominada a simple vista por el enfrentamiento tradicional entre abstractos y figurativos, renovados en sus nomenclaturas, el territorio real de lucha se concentró sobre el fin del arte moderno y el inicio del arte contemporáneo. Informalistas, hacedores de objetos, conceptuales, militantes del arte destructivo y la nueva figuración, ocuparon la escena

Es interesante que la crítica encontrase esta exposición anacrónica: una cita desfasada del surrealismo o del dadaísmo. No fue un caso aislado. Muchas de las exhibiciones que en ese momento se encuadraron como neodadaístas eran evaluadas desde la misma mirada despectiva y descalificadora de la crítica. Ésta las veía como una vuelta al pasado, no como la novedad que esperaba poder proclamar. Eran referencias de las que los artistas eran conscientes. Eran materiales que les permitían reflexionar sobre la amenaza de la violencia nuclear que se cernía sobre el mundo. La tercera guerra anunciada en el contexto de la Guerra Fría. La cita del pasado, el uso de la tecnología inaugurada por las vanguardias históricas, se traía al presente para investigar los síntomas del mundo contemporáneo. Ésta es una de las exposiciones que señalan el momento en el que las vanguardias se volvieron repertorio. Se las revisitaba para activarlas desde las preguntas del presente. Esto sucedía en Nueva York, en el Japón y, también, en las ciudades de América Latina. El mismo año en el que esta muestra se realizaba en Buenos Aires, el Museum of Modern Art de Nueva York presentaba *The Art of Assemblage*. En la exposición y en la sesión que se realizó en el contexto de ésta, se cruzaron Duchamp y Huelsenbeck con Rauschenberg. En el mismo escenario se reunían representantes de las vanguardias históricas, del dadaísmo, con un joven al que se ubicaba dentro del neodadaísmo. En casos como éste se vuelve visible la productividad de la tensión que introducen las neovanguardias.

----

con pinturas, esculturas, *collages*, objetos bricolajes, *assemblages*, ambientaciones, instalaciones y *happenings*.
Se trata de cambios que apuntaban no solo a la implosión de los mecanismos formales y materiales de realización, sino a la impugnación de los inventarios de lectura, de los métodos de producción, promoción y legitimación, e incluso de consumo. Estos cambios adoptaron, ya entrados los años sesenta, tanto en la discusión internacional como local, la fórmula del 'fin del arte'" (Pacheco, 2007:19).

5 La inscripción de la contemporaneidad está continuamente enfrentada a lo irresuelto de la historia. El pasado se abre en el presente. Tal es, por ejemplo, en la Argentina, el caso del peronismo. Proscrito y resistente en los años sesenta, su iconografía no se había abordado desde los lenguajes de la vanguardia. *Introducción a la esperanza* (1963), de Luis Felipe Noé, podría pensarse como la primera obra ligada a la iconografía del peronismo (el retrato del líder, la masa) en el lenguaje del arte contemporáneo.

Retomar el pasado desde las imágenes del arte, analizar o poner en cuestión el estatuto de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación, cuestionar sus valores, forma parte del repertorio del arte contemporáneo. Una intervención tallada desde la iconografía de los héroes. Blancos, valientes, masculinos, sus representaciones normativas se construyen sobre valores excluyentes. Los discursos oficiales celebran las gestas civilizatorias que arrasaron, trasladaron, conquistaron y convirtieron indígenas. El modelo de las naciones homogéneas se promocionó como el Estado de una paz sin conflictos. Las intercepciones del arte contemporáneo cuestionan estas certezas.

En 1994 Juan Dávila proponía una versión disruptora de la imagen de Bolívar. Un héroe travestido, mestizo, vulgar, adornado por una versión estridente de una obra geométrica. La pieza cuestionaba la relación desarrollista entre abstracción y progreso y el ideal patriarcal y blanco que cincela la imagen de los héroes y la ideología de las naciones que emergen en el siglo XIX. La visión de Leticia El Halli Obeid sobre la Carta de Jamaica de Bolívar (*Dictados*, 2009), un texto que la artista reescribe en un recorrido en tren entre Retiro y Zárate, confronta aquel tiempo en el que se anticipaban o imaginaban la nación y el presente. Una nación, la Argentina, que, como muestran las imágenes registradas en el trayecto en tren, es mestiza y no blanca como quiere autorrepresentarse.

La imagen de los héroes fue instrumentada por los Estados represivos de las dictaduras latinoamericanas. Quienes asesinaban ciudadanos en el Brasil de los años setenta también encumbraban y celebraban a Tiradentes, héroe del movimiento independentista de la Inconfidencia Minera. Cildo Meireles les devolvió una acción: ató un conjunto de gallinas y les prendió fuego. Una performance en la que la violencia contra los animales volvía evidente la violencia de la dictadura contra la ciudadanía (*Tiradentes. Totem-monumento ao preso político*, 1970).

Alexander Apóstol retoma las pinturas de Pedro Centeno Vallenilla, pintor decimonónico venezolano formado en la Italia fascista, con una estética manierista y homoerótica cuyas imágenes, particularmente la de Bolívar, y también las de los tipos nacionales, integran la iconografía nacionalista. Apóstol revisa las convenciones de estas representaciones con modelos populares que posan, sin llegar a recrearlas, en sus fotografías y films. Una forma de exponer el narcisismo mesiánico que recorre la iconografía de la nación (*Ensayando la postura nacional*, 2010).[8] Los héroes y la retórica del monumento público. José Carlos Martinat utiliza hojas de aluminio cobreado para realizar calcos de las estatuas públicas. En el espacio de arte las hojas de metal suspendido contraponen la fuerza del relato

---

8 "En *Ensayando la postura nacional*, 2010, Apóstol se ha planteado escenificar, al modo de una opereta filmada, las poses de la pintura de Pedro Centeno Vallenilla (un alegorista tardío, derivado del arte del fascismo) como antecedente de una mascarada de la incongruencia. En una oficina abandonada, en el territorio de un archivo que ya no funda ninguna institución colectiva, desfilan, sin pérdida de eternidad ni elocuencia, lo mismo la criolla sexualizada abrazando una anaconda, que el libertador bolivariano, el campesino hercúleo y los indígenas emplumados entre papagayos. El punto culminante del film es la colisión entre el paisaje obsoleto de la oficina y el apunte del paisaje encarnado de una hilera de palmeras despeinadas. Todo ocurre, en efecto, como si el motivo perviviera sin importar el contexto: como memoria de una vocación de identidad que no se disuelve ante ninguna evidencia" (Medina, 2010a:124-126).

celebratorio con la fragilidad del material con el que transfiere los rostros en un proceso de desmonumentalización (*Ejercicios superficiales sobre dispositivos de deleite*, 2012).

La crítica hacia las formas de normalización de los Estados nacionales deconstruye los cánones coloniales. Naciones excluyentes que las imágenes interceptan desde la performance de sus sistemas de clasificación. Eugenio Dittborn introduce en sus pinturas aeropostales retratos de los registros que ordenan a la ciudadanía (*Pinturas aeropostales*, 1983-2011). Fotografías que remiten al documento de identidad, a los sistemas carcelarios o sanitarios, y que vuelven evidente la configuración mestiza de una nación que segrega la presencia mapuche, que la coloca en la distancia austral del fin de su geografía. La hipótesis de una mapuchización de la ciudadanía chilena asuela a las clases ilustradas como una cercana amenaza.

Las imágenes que clasifican y regulan las identidades, imágenes que son, fundamentalmente retratos, diseños estereotípicos, son descalzadas desde las representaciones del arte contemporáneo. No solo los héroes decimonónicos. En 1969 Roberto Jacoby anticipaba el poder de las imágenes para interrogar críticamente la fetichización desmovilizadora y banalizante de los medios masivos de comunicación. Retomaba la fotografía emblemática que Korda hizo del Che Guevara y la reproducía en un "antiafiche" con una frase-advertencia: "Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared". En 2009 el fotógrafo argentino Res se centra en la imagen de dos figuras de la historia argentina: Belgrano y Santucho, el creador de la bandera argentina y el líder del Ejército Revolucionario del Pueblo, organización armada de los años setenta, desaparecido en la dictadura militar argentina. Dos figuras que Res considera claves en distintos momentos del país, con "proyectos y utopías que fueron dejadas de lado por quienes después ocuparon el poder". Con doscientas personas, con doscientos cuerpos vivos, Res "dibujó" los rostros en el Patio Cívico del Monumento a la Bandera de Rosario.

Un recurso que le sirve para dar nueva vida a esos retratos, para volverlos visibles en el presente y proponer la revisión de sus proyectos. Las iconografías de la historia se activan como archivos (*Belgrano y Santucho en el monumento*, 2009).

El pasado no se condensa tan solo en las figuras que gestaron la historia de las sublevaciones, también en las miradas que recorrieron el continente, que retrataron su geografía. Leandro Katz retoma la serie de litografías de las ruinas mayas que el inglés Frederick Catherwood realizó en el siglo XIX junto a John L. Stephens. Katz regresa a los sitios que éste representó y elabora dispositivos para confrontar su propia mirada, contemporánea, fotográfica, con la de Catherwood. El libro con las reproducciones, sostenido por su mano, y los monumentos mayas en su estado actual, fotografiados desde el mismo punto de vista, activan una confrontación de miradas que interroga los problemas de representación y las formas en las que se fue configurando la visión europea sobre América Latina (*Proyecto Catherwood*, 1985-1995).

6 El artista contemporáneo suele interpelar imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentido enigmático. Imágenes que no necesariamente son parte del mundo del arte, o que lo fueron y han quedado desplazadas. Imágenes que flotan entre universos visuales, que no viven en la sala del museo, que han sido olvidadas, pero que son, en verdad, depósitos, lugares en los que sedimentan sentidos, tramas de la historia que han perdido visibilidad, cotidianeidad, pero que siguen, sin embargo, activas.[9] Los

---

9 “La imagen creada por el artista es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, aunque también de aquellos tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos– que ella no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras.

artistas son cazadores de imágenes. Atrapan distintos mundos en el espacio de la obra. Fernando Bryce exacerba los procedimientos para hacerlo. Él usa archivos (las colecciones de revistas en las bibliotecas, las copias olvidadas de un museo de reproducciones) para traerlos al tiempo presente de la sala, del espacio de exhibición. Involucra el archivo y el humor para analizar una colección en desuso.[10] El conjunto de copias que

----

Pues en este sentido la imagen quema. Quema como lo real, a lo que por un instante se ha aproximado […] Quema con el deseo que la anima, con la intencionalidad que la estructura, con la enunciación, incluso con la urgencia que manifiesta (como cuando se dice 'ardo de deseo' o 'ardo de impaciencia'). Quema con la destrucción, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, ese del que escapó y del cual, por eso mismo, es capaz hoy de ofrecer aún el archivo y la posibilidad de imaginarlo. Quema con el brillo, es decir, la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad preciosa pero pasajera, destinada a extinguirse (como la vela, que nos ilumina y al hacerlo se consume a sí misma). Quema con su movimiento intempestivo, incapaz como es de detenerse en el camino (como cuando se dice 'quemar etapas'), capaz como es de bifurcarse siempre, de irse bruscamente a otra parte (como cuando se dice 'arder de inquietud'). Quema con su audacia, cuando vuelve imposible todo retroceso, toda retirada (como cuando se dice 'quemar los puentes' o 'quemar las naves'). Quema por el dolor del que ha surgido y que ella a su vez produce a quien se tome el tiempo de involucrarse. Finalmente, la imagen quema por la memoria, es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el a pesar de todo" (Didi-Huberman, 2008:51-52).

10 "Hay una cierta intención en general en mi trabajo, que tiene que ver con una idea de transfigurar estas imágenes, sacándolas de su contexto histórico, la foto con tal fecha, pensada así, etc. En la fuente están condenadas a ser prisioneras de su tiempo, de las circunstancias en las que fueron construidas. Todo ese mundo lo saco con la copia. El documento es un hecho del pasado. El dibujo es un hecho nuevo.
Con el hecho del dibujo se establece una diferencia y uno tiene la impresión que a través del proceso mimético se va poniendo 'en evidencia' el original, hay una transformación. Y a partir de eso se pueden hacer interpretaciones.
La primera sensación, porque lo primero que siento es una sensación, es decir, no hay una elaboración teórica a priori, ni mucho menos, es que estaba evidente aquello que significa la imagen en el documento, me daba la impresión que allí estaba la verdad pero que se podía ver de otra forma.

Alejandro Miró Quesada G., catedrático de la Universidad Mayor de San Marcos, Lima, reunió para constituir un repertorio de reproducciones de obras célebres para el museo de esa institución (*Visión de la pintura occidental*, 2002). La obra es perfecta para analizar la constitución del canon en el arte occidental y para volver elocuentes las tramas del colonialismo que organizan las imágenes. Una galería de copias de las grandes obras, aquellas diseminadas por los museos del mundo, generalmente europeos, en algunos pocos casos norteamericanos, nunca latinoamericanos, que conforman la idea de pintura, de arte, que es, por supuesto, occidental. Las imágenes de Van Gogh, Leonardo, Manet, Picasso, Tiziano, entre muchas otras, en reproducciones enmarcadas. Bryce utiliza un método que gestó a fines de los años noventa –la copia manual de documentos, de textos impresos–, al que denominó "análisis mimético". En esta instalación confronta dos archivos: el de las imágenes, es decir, las copias de los originales del museo, cerrado definitivamente al público en 1997, y las copias de los documentos del archivo que permite seguir las solicitudes, las listas de obras, las respuestas a las cartas enviadas por Quesada al Louvre, al Metropolitan, a Nelson Rockefeller. En la sala de exposición vemos las copias de las obras organizadas como si se tratase de un salón decimonónico y las cartas, en un

----

Entonces, esa primera sensación de liberar la imagen de esa materialidad, esa cosa pesada, convertida en un dibujo, me entusiasmó.
Se trata de sacar las imágenes del contexto del archivo, de su condición de documentos en el sentido material. Al transfigurar el documento, al dibujarlo, lo que me interesa es que se convierta en otra cosa, que se libere de su materialidad original y del orden institucional en el que está inscrito. Ya no es el periódico y eso me gusta. Al estar asociado a otras imágenes también se establece esta cuestión de la igualdad iconográfica de la que hablaba y se puede iniciar una suerte de discurso a través de las imágenes que las va cuestionando en un proceso de reproducción y reordenamiento visual. Ya es una cuestión más abstracta, está digamos en otro plano, en otro terreno, que es el arte, que permite una trasgresión. Me interesa hacer un doble, finalmente, de cosas que uno va encontrando" (Fernando Bryce en Tatay, 2005:361).

formato mayor al del original, copiadas a mano por Bryce y enmarcadas. Él transcribe la letra del *typo* de la máquina de escribir con la línea imperfecta y temblorosa de la copia manual. El documento, el original recibido o la copia en papel carbónico de una carta, convertido en original, activando el archivo sepultado y olvidado. Bryce utiliza el término "mimético". Homi Bhabha articula el lugar crítico de la ambivalencia que crea el recurso al mimetismo. El mimetismo como estrategia colonial, que al mismo tiempo genera parecido y amenaza (Bhabha, 2002:111-119). La copia exacta, pero distinta; la distancia entre el original impreso y la vida de la mano que traza la línea. La activación de la impresión, siempre la misma, desde la línea única que surge del dibujo. Cuando Bryce diseña por única vez documentos del diario, fotografías, artículos en revistas, publicidades, constituye su propio archivo. Y en sus temas podemos ver sus intereses. La pregunta por la historia del poder, por la forma en la que se construye la imagen y el pensamiento de un filósofo de la historia como lo fue Walter Benjamin, o un filósofo revolucionario como Trotsky, o la historia de una conflagración emblemática como la Guerra Civil Española, o la Revolución Cubana. Bryce "muestra" la historia; cuando copia, interroga. Vuelve visibles los textos encerrados en los archivos. Expone la tarea del investigador que lee y copia el archivo para citarlo. Pero él no se apropia solo de una frase significativa, como hace el investigador guiado por una pregunta, por una hipótesis. Copia todo. Sigue con la tinta cada letra, cada imagen, y la amplía para que el espectador, deslumbrado por la maravilla de este trabajo de reproducción manual, se convierta en su lector. Sin embargo, no es un simple copista. Bryce selecciona y configura archivos políticamente significativos. En numerosas series en las que reproduce páginas de revistas y periódicos, encara lo que podría entenderse como una historia general del poder. En la serie *Quo vadis* (2013), el corpus es otro. Aborda el registro de la publicidad cinematográfica de los años cuarenta; pequeños

anuncios del diario que convierte en grandes carteles. Los intersticios entre las noticias contemporáneas y otros mundos (como el del cine) que modelaban las subjetividades en la Lima de la posguerra. Las copias miméticas no solo reponen un archivo de los contenidos, sino de las formas, del diseño de la noticia en la página del periódico, y también los intersticios, esas zonas de cultura visual que moldearon históricamente los gustos, las sensibilidades.

El arte contemporáneo observa los síntomas del pasado en el presente, los archivos que permanecen vigentes. No se trata de la pregunta por el origen de aquello que determina el momento que vivimos, el tiempo contemporáneo, sino por sus rastros, por los síntomas dispersos de un pasado que sigue activo aunque disfrazado en el ropaje de su inmovilidad en un tiempo que no todos quieren que se abra a la contemporaneidad. Voluspa Jarpa interviene los archivos desclasificados por los Estados Unidos sobre Chile y el Cono Sur, archivos tachados en los que no puede leerse prácticamente nada y en los que ella corta o cala esos pocos fragmentos de texto legible, llegando a sumir todo el documento en la más completa ausencia de información.

Los artistas insisten en retomar situaciones emblemáticas del pasado. Como cuando Francis Alÿs vuelve sobre un momento vinculado a la masacre del 68 en Tlatelolco, México (en *Cuentos patrióticos*, 1997). La historia narra que el 27 de agosto de 1968 el Estado convocó a sus empleados públicos para protestar contra la bandera roja y negra que levantaban los estudiantes. Eran manifestantes pagados que se rebelaron de una forma inesperada, con un fuerte balido, en una parodia del sometimiento que involucra la máquina burocrática del Estado. Alÿs encendió este momento con un video en el que una serie de corderos camina en círculos alrededor del mástil de la bandera mexicana en el Zócalo. Alys camina, solo camina, colocando en el centro ese acto leve, caminar, en el que parece no hacerse nada. Camina primero con un borrego,

al que se van sumando nuevos, unos siguen a los otros a igual distancia, en una misma línea. La caminata de Alÿs es una acción que no conduce a ningún resultado práctico, solo activa, vuelve visible ese fragmento de la historia. Durante todo el film se oye el tañir reiterado de las campanas. Repetir lo mismo que en cada instante es levemente distinto. Como la distancia entre la copia y el original en Bryce. La repetición como un acto productivo.

El artista contemporáneo construye e investiga archivos. Los retratos fotográficos tienen un estatuto privilegiado en el arte contemporáneo. Clasifican identidades, son pruebas de la existencia y de la ausencia, son plataformas para revisar trayectorias de vida. Como en la serie de retratos que Magdalena Jitrik realiza entre 2000 y 2001 (*Socialista*, 2001), retratos que también formaron parte de su instalación en la Federación Libertaria Argentina en el barrio de Constitución, en Buenos Aires. Jitrik articula una reflexión sobre las vanguardias artísticas y las vanguardias políticas, sobre abstracción y realismo, activando ambas opciones sin fundirlas, manteniendo sus tensiones. En sus retratos compila rostros de resistentes, amigos y personajes históricos que participaron de la resistencia en el gueto de Varsovia, o de la historia latinoamericana, como Salvador Allende.

Cuando regresa a la Argentina, después de vivir varios años en España, Marcelo Brodsky utiliza la fotografía para indagar en su propia biografía. Toma un registro de la escuela, del primer año del colegio secundario, lo amplía por medio de fotocopias y convoca a una reunión con sus compañeros. Comienza entonces un ensayo fotográfico en el que la foto inicial se actualiza con los retratos presentes. En la ampliación de la fotografía escribió, a mano, ausencias, interrogantes, itinerarios de vida.

7 Revisitar las imágenes del pasado implica traerlas al presente. Desde ellas se establecen nuevas relaciones que

no se ordenan a través del relato de la historia, sino como reminiscencias, emergencias del pasado en el presente. Pierre Nora propuso una historia de los lugares de la memoria (Nora, 1997), y, aunque el uso excesivo del término probablemente lo ha separado de su sentido inicial, es útil para pensar la tensión entre pasado y presente a la que apuntan ciertas obras de arte que desordenan los tiempos de la historia como relato normativo. Un pasado que, más que como ejemplo, se manifiesta como trauma.

El porvenir también ha disuelto su urgencia y su mandato. El futuro es menos previsible y 1989 es una fecha que puede traducirse, en una lectura posible de los rasgos de la contemporaneidad, como el fin de las ideologías (no de la historia).

¿Ha cambiado el régimen de la historia? En la modernidad, nos explica François Hartog, la lección de la historia proviene del futuro, no del pasado (Hartog, 2007). En el presente se expande el valor de lo efímero, el llamado al consumo inmediato. Los medios de comunicación comprimen el tiempo; también el turismo acerca el mundo. El presente no se inscribe en el vector de la historia, del pasado que se continúa en el futuro. El pasado emerge como memoria, y como tal enciende un ansia de conservación que se manifiesta en el furor actual por los archivos. La memoria ya no es la necesidad de traer el pasado para anticipar el porvenir deseado; es un instrumento presentista que hace surgir el pasado en el presente. El presente es la categoría preponderante desde la que se visita y revisita el pasado, incluso el más reciente.

Si es cierto que el presente tiende a historizarse a sí mismo, a observar el instante vivido como pasado –inmediato, cierto, pero pasado–, ¿cuál sería la posibilidad de plasmar en una imagen la inminencia, aquel instante en el que nada nos proyecta más allá del momento vivido? No necesitamos para ello una metáfora, sino un dispositivo experiencial que nos detenga. En *Límite de una proyección* (1967-2010), David Lamelas dispone una luz que se proyecta en forma de cono.

Su irradiación señala un instante sin historia, sin biografía, sin futuro. No busca hacernos sentir para evocar sino, simplemente, para estar. Delimita un instante en el que no sucede nada más allá del haz de luminosidad que nos rodea. Cuando salimos de su influencia, tal instante es pasado.

8 El mundo contemporáneo es un mundo de repeticiones pautadas por las multiplicaciones. Internet reitera millones de veces las mismas noticias, la misma información se multiplica cada vez que buscamos, al mismo tiempo que miles de otros, las mismas cosas en la red. La repetición, matriz del mundo impreso, acelerado estéticamente en los años setenta, cuando los artistas investigan el arte de la fotocopia, tiene algo de letanía. La insistencia es un recurso del discurso político. Así como imprimir es un acto revolucionario –así lo consideraba August Strindberg–, multiplicar la unicidad de la obra de arte puede concebirse como una herramienta política. El offset y la oblea activaron la zona de contacto entre impresión, política y activismo. El artista que multiplica su obra, ya sea a partir del oficio demorado y meticuloso del grabador o bien desde la posibilidad de multiplicación mecánica inmediata que habilitó la fotocopia, repone el sentido político de la repetición. A León Ferrari le cuestionaban que siempre decía lo mismo. Afirmaba que lo hacía porque las cosas que denunciaba seguían sucediendo. Repetir es resistir. Es convertir el mensaje en un repiqueteo, una metralla. El sonido y la imagen repetidos, insistidos. La monotonía, las repeticiones con desvíos mínimos, la demora de las imágenes, la actualización de archivos en los que éstas reiteran el mismo esquema, son un rasgo recurrente en el arte contemporáneo. En este esquema se vuelven significativos los descalces. Bryce repite documentos de un mismo archivo, Alÿs repite a Santa Fabiola, repite el gesto de caminar arrastrando un cubo de hielo, hace repetir el movimiento de la pala para trasladar una montaña de arena. La repetición no implica la realización de lo mismo. Es la letanía de la persistencia que

se vuelve significativa cuando descubrimos la diferencia sutil entre una imagen y otra, entre una acción y otra. Delicada distancia, ya que nunca es posible la reproducción exacta. Los *Errores* de León Ferrari demuestran esto. El artista se empeña en repetir un mismo movimiento, la misma sinusoide con la que cubría superficies de 100 x 70 centímetros (*Errores*, 1991). Su conclusión era que lo que creaba consistía en el registro de un persistente error, y que, bien observado, más que lo mismo, lo que se ponía en evidencia era lo distinto.

Repetir, copiar un texto, para volver evidentes sus perforaciones. El tejido de palabras en el que juega la tensión entre lo que se puede leer y lo ausente instaura el trabajo de lectura de un discurso político. Las palabras, el sentido, la desmesura, la arbitrariedad del texto de Estado, del discurso oficial que Johanna Calle copia dejando vacíos (*Versión oficial*, 2008). O cuando transcribe la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (que establece reparaciones económicas para las víctimas y restituye tierras a los campesinos desplazados) que entró en vigencia en 2011 y un texto sobre la historia de la reforma agraria en Colombia (*Perímetros* [*Sietecueros - especies nativas*] / *Perimeters* [*Glory Bush - Native Species*], 2012-2013). Los escritos se disponen en el formato de un árbol colombiano (llamado sietecueros) sobre el papel de un antiguo registro de venta de predios, que se realizaba a mano, lo que daba lugar a irregularidades. Calle copia textos que instalan preguntas sobre la ley, sobre su fiabilidad, sobre la historia pasada y más reciente de Colombia. La copia activa estos textos. Sobre todo porque involucra un desvío. En el error tipográfico redobla el error político.

9 Mencionamos la Segunda Gran Guerra como una marca en el tiempo que cambió el mapa y el sentido de la cultura. Nos referimos a sus huellas. Pero no recordamos, por ahora, su aspecto más horroroso. No solo el que remite a los muertos en el campo de batalla, sino también el plan

sistemático que el Estado alemán instrumentó bajo el nazismo para eliminar judíos, gitanos, homosexuales y toda aquella existencia humana que colocaba en el lugar de lo distinto, que erigió en amenaza, en peligro.

Hay que nombrar el horror para no olvidar. El arte, los artistas, han hecho de los dispositivos del recuerdo un campo extenso de indagación. Los retratos y los nombres son los lugares en los que se inscriben cuerpos, personas, identidades sumidas en la ausencia de la desaparición. Ausencia de cuerpos, reconstrucción de archivos. Las ciudades contemporáneas, algunas más que otras, están atravesadas por las marcas del pasado. Es imposible caminar por Berlín o por Buenos Aires sin que se nos llame a recordar. Ciudades cuyos rastros y huellas se dispersan por las calles y los edificios. La marca del muro de Berlín cruza la ciudad; los nombres de quienes desaparecieron junto con un edificio fueron inscritos por Boltanski en las medianeras de las construcciones laterales (*The Missing House*, 1990); los nombres de los desaparecidos se esparcen en las baldosas de Buenos Aires a partir de la iniciativa de las comisiones de Memoria, Verdad y Justicia de los barrios porteños (*Baldosas por la memoria*).

Aunque no podemos comparar el Holocausto con las dictaduras latinoamericanas, ambos remiten a momentos traumáticos en la historia que señalan un giro memorialista en el arte contemporáneo. Tecnologías del recuerdo que se organizan desde las imágenes que proponen los artistas y desde estrategias institucionales. Los Estados asumen, en la redefinición de las democracias contemporáneas, la distribución de los formatos del recuerdo entre la ciudadanía. El estatuto de ciudadanía involucra intensamente los derechos humanos. Museos, sitios de la memoria, sitios de conciencia, monumentos, exposiciones conmemorativas, reparaciones, comisiones de la verdad, juicios, forman parte de un vocabulario que nombra iniciativas vinculadas a los derechos humanos que treinta años atrás no existían.

La tecnología del recuerdo se ordena en al menos tres tipos de edificaciones en las que suele tener un papel central el arte contemporáneo: museos, memoriales, sitios de la memoria. Los museos se generan a partir de decisiones del Estado que responden a años de luchas de distintos sectores de la ciudadanía. Pensemos en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago de Chile, propuesto y realizado por y durante el mandato de la presidenta Michelle Bachelet, o en el Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario (creado en 1998 a partir de una ordenanza del Concejo Municipal de Rosario), o en el Parque de la Memoria y el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado en la ciudad de Buenos Aires, impulsado por los organismos de derechos humanos y apoyado por los legisladores de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, o en el Memorial de los Detenidos Desaparecidos en la ciudad de Montevideo, originado a partir de la iniciativa de las madres y los familiares de los desaparecidos y la Intendencia de Montevideo. En ocasiones la iniciativa proviene de un artista, como sucede con *El ojo que llora*, de Lika Mutal: a pesar del espíritu reparador de una pieza que sigue cuidadosamente las listas del informe preparado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú, la obra ha sido reiteradamente atacada con el color naranja que identifica a los partidarios de Fujimori. La vandalización de los monumentos revela que no se trata de un pasado inmóvil, enterrado en otro tiempo.

Las dictaduras horadaron el tiempo en la historia reciente de América Latina. Si la Segunda Guerra o el fin de la Guerra Fría son hechos que adquieren el sentido de un corte en el fluir de la historia mundial, que pueden ser leídos como momentos de inscripción de la contemporaneidad, en América Latina fueron sobre todo las dictaduras las que intervinieron la experiencia de la historia. Un tiempo distinto, el del horror, al que siguió la formulación de las nuevas democracias. No se trata de fechas que marcan límites en el fluir del tiempo, sino de un conjunto de circunstancias que señalan momentos

sintomáticos en los que pueden leerse, condensados, los giros y clivajes que luego se diseminan en la vida cotidiana.

En varios sentidos, la reflexión contemporánea sobre las articulaciones y los poderes de la imagen artística se vincula a la nueva museografía de la memoria. Por un lado, porque la opacidad ligada al estatuto propio de la imagen (nunca completamente transparente, siempre alusiva) se relaciona con la retórica ambigua e indirecta que permiten determinadas formas de representación contemporánea, asociadas a dispositivos conceptuales. Decir sin que resulte evidente, descalzar el sentido de las representaciones para que en la ambigüedad se deslicen otros sentidos posibles, latentes. Esta condición vuelve al arte contemporáneo un instrumento significativo en la elaboración de una reflexión porosa que permite que hechos del pasado se apropien o se activen en otros contextos. Junto a la documentación, los registros de voces, de discursos, los periódicos, las fotografías, los pósteres, el Museo de la Memoria de Santiago de Chile instaló una exposición con la pieza emblemática de Gonzalo Díaz *Lonquén, 10 años* (1989). La obra es, en sí misma, una conmemoración reflexiva y opaca, en la que la referencia a la masacre no se representa con cuerpos, heridas, testimonios. Solo la acción ritual de repetir quince veces una frase sobre el papel de lija enmarcado y romper el vidrio de cada marco; quince veces: el número de cuerpos de víctimas asesinadas en 1973 hallados en una mina de cal viva en Lonquén.

Todo aquello que aún no ha sido consensuado en la historia, que no puede volcarse en una cronología, porque no se puede simplificar en un relato oficial la trama sensible del tiempo, o porque todavía existe un profundo desacuerdo respecto de la interpretación del pasado, es activado por medio de obras plenas de referencias históricas. Imágenes que evocan los hechos, los actores, el cuerpo victimado o heroico del desaparecido. El arte contemporáneo –tal como puede verse en el Museo de la Memoria de Rosario o en el Parque de la

Memoria de Buenos Aires– desarrolla un lenguaje sofisticado, complejo, en torno de la necesidad de recordar.

En los museos de la memoria también son recurrentes los espacios meditativos. Espacios que, de manera dominante, apelan a las formas reductivas del minimalismo y al poder evocativo de la luz. En el Museo Judío de Berlín, en el Museo Memoria y Tolerancia de Ciudad de México, junto a las pruebas que relatan la historia se disponen espacios íntimos, cúbicos, oscuros, que se conectan con el exterior a través de una ranura por la que entra la luz y que cambia en el curso del día. En este espacio el recuerdo se activa exclusivamente desde la emoción que produce la imagen, la experiencia. Ya no estamos frente a las pruebas, sino solos con nosotros mismos. La arquitectura condiciona ese momento meditativo y alegórico. La luz, como en Platón, que permite ver. Comparable es la articulación sobre la que Alfredo Jaar planteó su instalación *La geometría de la conciencia* (2010), en el Museo de la Memoria de Chile. Allí se entra en grupos reducidos, se cierra la puerta, y quedamos a oscuras antes de que se encienda un enorme panel con siluetas cuya luz intensa, cuando se apaga, deja una marca en nuestras retinas. Las siluetas corresponden a desaparecidos y a ciudadanos comunes. La coexistencia interroga la violencia ejercida sobre el concepto de ciudadanía, también desaparecido durante la dictadura.

El arte contemporáneo investiga las tecnologías del recuerdo y acerca sus obras a los rasgos del monumento. Formas para pensar la historia desde la emoción. Junto al sentido cívico oficial se recortan formas de memorialización mínimas. Obras en las que las referencias pueden ser más o menos directas, en las que aun durante los tiempos de la opresión los artistas buscaron maneras de decir, de denunciar, y también de expresar miedo, melancolía y, al mismo tiempo, esperanza, que confrontaba y resistía el mensaje de la violencia generalizada. No quiero ser simple. No quiero igualar las acciones y obras que confrontaban el peligro con aquellas que

desplegaron formas de decir a pesar de todo. Memoria individual, familiar y a la vez social. Derrotado el proyecto que confiaba en la posibilidad de una sociedad más justa, hacer, pensar, decir fueron formas de resistencia. *Vida, muerte, resurrección* (1980), de Víctor Grippo, encapsula un sentido piadoso. La vida de la obra replica el título. Tres figuras de plomo, incólumes, y a su lado las mismas formas estalladas, con su contenido esparcido. Es la vida de esas semillas encerradas en los prismas la que los rompe, los gases, el calor que generan, una ebullición de vida que escapa, a pesar de los límites, más allá del encierro. La obra, gestada durante los años duros de la dictadura argentina, podría leerse como la metáfora reparadora y esperanzada de un tiempo futuro en el que la vida, a pesar de todo, seguiría. La delicada forma que tenía Grippo de establecer comunidad. Una tarde con Grippo empezaba, no tenía un fin. Uno se iba de su taller con la sensación de una duración que todavía persiste.[11]

---

[11] “En julio de 1980, cincuenta ballenas se suicidaron en las costas de Australia. Y si, según George Ferguson, la ballena simboliza el cuerpo, el mundo, el sepulcro, ese día, en un solo acto, se suicidaba el cuerpo, se suicidaba el mundo, se evidenciaba el sepulcro.
Si tomásemos este insólito fenómeno como signo para nuestro tiempo, en una reflexión elemental, debiéramos retomar también la observación de otros signos positivos que, por cotidianos y antiguos, nos pasan desapercibidos y nos muestran la posibilidad de la Vida, que, aun involucrando a la muerte, la trasciende.
Porque si la voluntad de esas ballenas resulta incomprensible para nuestra fragmentada conciencia actual, proclive a discurrir sobre la superficie de las cosas, sobre los ‘modos de las modas’, sobre ‘el último minuto tecnológico ganado por la tecnología’, en qué espacio humano ubicaremos el rito de hundir un grano en la tierra para que fructifique.
Si humildes semillas, en complementario casamiento con el agua (mediadora entre la vida y la muerte, en la doble corriente de creación y destrucción) despiertan a su destino, inician un armónico fenómeno, que la ciencia nos explica en parte, y son capaces de tender a su ‘ser final’, desplazando lo fijo que se interpone, mudando formas, irrumpiendo un espacio más allá que el asignado, cómo no entrever el misterio, la precariedad del continente frente al contenido viviente, la poética emanada de una experiencia simple, símbolo de la regeneración periódica de la naturaleza

La memorialización se inscribe desde iconografías más precisas. Como sucede con la margarita que Daniel Ontiveros llamó *Arte Light* (1993), un comentario sobre la frase que denominó un aspecto del arte de los años noventa en Buenos Aires. *Light* como liviano, opuesto a lo ceremonial, al arte de expreso compromiso político; un arte que no estuvo enmarcado en el mandato declarativo, pero que generó formas de comunidad que también fueron, de otro modo, formas de resistencia. La apariencia inicialmente liviana de la margarita se subvierte cuando percibimos el oxímoron, cuando vemos que en sus pétalos utilizó pañuelos como los de las Madres de Plaza de Mayo.

Los retratos han adquirido un nuevo lugar en el arte contemporáneo. El recorrido de los rostros representados configura un lugar de la memoria en un tiempo poshistórico. ¿Qué es un retrato más allá de una línea que se ensancha y se angosta para captar los rasgos de un rostro? En la situación de violencias en la que se sumió la vida humana durante las dictaduras latinoamericanas, los retratos remiten al referente de una búsqueda. Una existencia y una evanescencia. El desesperado intento de retenerlos ante cuya observación nos coloca Oscar Muñoz, cuando pinta los rasgos escuetos del rostro con agua, sobre el cemento; rasgos que se secan sin que la mano logre completar el retrato (*Re/trato*, 2004). La observación de *loop* que nos coloca una y otra vez frente al mismo procedimiento, frente al intento inconcluso de capturar el rostro, nos sume en un estado de ansiedad. Sentir la imposibilidad que genera la ausencia. La ausencia que no es solo la del cuerpo, las risas, la temperatura de esa persona buscada; es también el tiempo no vivido, la borradura de experiencias compartidas, tal como lo dejan ver los retratos de Gustavo Germano: la actualización de una foto antigua en la que el desaparecido está señalado por

----

y del hombre, de la muerte y la resurrección" (Víctor Grippo, 1980, en *Víctor Grippo. Una retrospectiva, obras 1971-2001*, 2004:174).

el espacio vacío, por la vida no vivida por quien no está, congelado en su retrato (*Ausencias*, 2007). O como sucede en las series de Lucila Quieto, en las que la performance de una foto antigua permite a los hijos fotografiarse con los padres que no conocieron (*Arqueología de la memoria*, 2009-2011).

La representación de la ausencia es uno de los *topoi* del arte contemporáneo. Y, aunque la retórica del rostro es el lugar por excelencia para imaginar maneras de inscripción, otras formas, menos directas pero no menos políticas, investigan cómo ponernos en contacto, disponernos emocionalmente, para la experiencia de la ausencia. En su serie *Atrabiliarios*, realizada durante los años noventa, Doris Salcedo dispone zapatos en un nicho. En pares o solos, se perciben a través de una película de piel de cordero seca, semitranslúcida, detrás de la que se vislumbran, acomodados con cuidado. Una costura sujeta la piel al muro, una cuerda delgada y oscura que se anuda como si suturara una herida. Cada zapato perteneció a un cuerpo. Una obra mórbida, que compromete objetos de mujeres afectadas por la violencia en Colombia. Un tema que Salcedo coloca en el centro de sus intereses, pero buscando evitar la fascinación, procurando eludir el documento directo. Convoca una emoción que nos permita poner nuestro propio cuerpo en el cuerpo de los otros. *Conciencia encarnada*, en el pensamiento de Emmanuel Lévinas (Lévinas, 1993).

Podríamos también pensar ciertas obras de Milagros de la Torre como una evocación de la ausencia (*Sin título* [*Colgador*, *Medias*, *Medias alargadas*, *Vestido*, *Zapatos*, *Mano*], 1992). Utilizando la técnica del fotógrafo de plaza de la ciudad de Cuzco, en Perú, que hace sus tomas directamente sobre papel fotográfico y obtiene una imagen inversa, capta objetos aislados, delicados, apenas visibles, que remiten a una presencia ausente.

10 Las cartografías vuelven visibles diagramas de lectura, parámetros de interpretación. Son formas de organizar el mundo, de visualizarlo desde distintas perspectivas.

También permiten trazar sistemas de relaciones de conceptos. Formas de diagramar el sentido, de volver visibles relaciones de afectos, de formas, de imaginarios del mundo. Pueden tener un sentido subversivo cuando alteran los mapas tradicionales, cuando desjerarquizan las relaciones establecidas en términos de representaciones culturales. Pensemos, como ejemplo clásico y repetido, en el mapa de América que Torres-García da vuelta, publicado en 1936, inmediatamente después de su regreso a Montevideo, tras años de residir en Europa. Reiteradas veces este mapa, rediseñado por los discursos de la colonia, los de la independencia, los del lema territorial e imperial norteamericano "América para los americanos", ha sido cuestionado en forma de insubordinación, configurando mapas de la rebeldía frente a la territorialidad colonial. Los artistas han intervenido y diseñado distintos mapas como formas de replantear el mundo.

En 1966 Marta Minujín, Allan Kaprow y Wolf Vostell diseñaban un *happening* global, *Simultaneidad en simultaneidad*, recurriendo a la tecnología comunicacional disponible: teléfono, teletipo, radio y la posibilidad de incluir el Early Bird, satélite comercial que se había lanzado en 1965, primero en proveer contacto directo y casi instantáneo entre Europa y Norteamérica con trasmisiones por televisión, teléfono y telefax. El acontecimiento se representó visualmente con un mapa diseñado por Vostell que vinculaba las tres ciudades –Buenos Aires, Nueva York y Berlín– (no mencionaba los países, tampoco los continentes) y que anunciaba la realización del primer *happening* global. Los círculos concéntricos que rodeaban cada ciudad aludían a la trasmisión televisual.[12]

---

12 "Entre butaca y butaca había una radio con antena y cada invitado tenía delante un televisor, pudiendo ver además las pantallas de todos los que abarcaba un campo visual y que en ese momento multiplicaban la simpática cara de Mónica Mihanovich. Luego pasaron una serie de Nené Cascallar. Parece que todo consistía en irritar al espectador y registrar su fastidio mientras esperaba, creyendo que algo iba a ocurrir.

El *happening* se relacionaba con un universo predigital en el que se aceleraba la velocidad de las comunicaciones. Condensaba el imaginario de la aldea global que anunciaba Marshall McLuhan en *Understanding Media* (1964). Del plan original solo se realizó la sección de Buenos Aires, que se organizó en dos reuniones. A la primera asistieron sesenta invitados que fueron filmados y grabados y que tenían acceso a televisores y radio. Solo treinta y cinco participaron del segundo encuentro. Con la radio en mano, recibían instrucciones. Tenían que cambiar de emisora para poder seguirlas.

> Intenté mirar a la concurrencia, pero una bonita joven –a lo mejor era el beatle sueco que, según leí, también asistió– me daba un número y anotaba mi nombre. Vi a un joven cuyo pelo revueltamente erizado tal vez quería sugerir que el horror del espectáculo le ponía los pelos de punta: pero solo era spray. Nos enfocaban luces y suponía que nos estaban fotografiando. Cuando por suerte leí que luego me pedirían alguna opinión o declaración, pensé que era el momento de irse. […]
>
> Esto siguió 15 días más tarde. En el programa *Universidad del Aire* apareció Marta Minujín y anunció pacíficamente que nos estaba invadiendo y que mil personas en ese instante recibían llamadas por teléfono, cartas y telegramas. En seguida mostraron al periodista Bernardo Neustadt viendo televisión; se levantó para atender una llamada y luego, con el teléfono en la mano, fue a abrir la puerta, donde un tipo disfrazado de cartero le daba un sobre. La escena la repitieron en otros dos caballeros cuyos nombres no retuve, y también el teléfono de ellos tenía un cordón tan largo que no necesitaban soltarlo para alcanzar la puerta, lo que en mi casa sería imposible. Acaté la orden de M.M. y encendí Radio Municipal, pero como no entendía lo que decían y quería seguir viendo el televisor, la apagué. (Esta vez me desalienè yo). Después apareció un auto recubierto de mermelada que lamían cinco tipos de pelo largo, lo que al parecer ocurría en Berlín. Y terminó el suceso organizado por M.M.
>
> Minutos después, el mismo Canal 13 reproducía el incendio de dos villas de emergencia, mientras la gente luchaba por salvar sus pobres trastos. No voy a describir la escena, bien detallada por el noticiario, pues ya lo hice antes en una novela. Tampoco voy a hablar de Vietnam, ni quiero imitar a uno del Ejército de Salvación que entra en una whiskería a aconsejar que tomen leche. (En realidad, el happening, más que el whisky, se parece a un Geniol disuelto en Coca-Cola). Ocurre simplemente que la realidad, con la tremenda fuerza creadora de su humor negro, decidió competir esa noche con Marta Minujín con su propia fiesta, aprovechando su eslogan *Simultaneidad en simultaneidad*” (Verbitsky, 1966:53).

En alemán, probablemente Vostell, explicaba que se habían distribuido cien botellas de leche en las calles de Berlín y en las de Buenos Aires. La televisión mostraba a tres personas, entre las que aparecía Lamelas. Quinientas participaban por radio en sus casas, algunas recibían llamados telefónicos, otras telegramas.

Junto al deseo de experimentar con los materiales que proveían las nuevas tecnologías de la comunicación, el *happening* ofrecía un mapa del arte internacional más experimental. Los años sesenta fueron los de la explosión de las tecnologías comunicacionales y los de la simultaneización de las vanguardias. El mapa del *happening* daba cuenta de esto en forma gráfica, diluyendo la idea de centros y periferias.

Los mapas son representaciones que configuran y cuestionan las relaciones de poder. En 1978 la artista brasileña Anna Bella Geiger realizó una serie de tarjetas postales que representan un pan de molde perforado con la forma del continente sudamericano (*O pão nosso de cada dia*). Las migas extraídas se colocaban en una bolsa de papel, una forma de señalar la extenuación del continente, la necesidad de alimentos básicos. Los mapas pueden impregnarse también de humor, como sucede en la serie de los del Uruguay con la que Nelbia Romero grafica lugares comunes desde los que se piensa el país.

En los Estados Unidos llaman América a Norteamérica, mientras que el resto del continente es Centroamérica y Sudamérica. En 1987 Alfredo Jaar instalaba un cartel luminoso en Times Square, de Nueva York (*A Logo for America*), en el que la frase "This is not America" se encendía en un letrero sobre el mapa de los Estados Unidos. "This is not America's flag", afirmaba el texto siguiente, inscrito sobre la bandera de los Estados Unidos. Inmediatamente el mapa se transfiguraba, mutaba en el mapa de todo el continente americano sobre el que se inscribía la palabra "América". La NPR (National Public Radio) envió a un periodista a entrevistar a

las personas que pasaban por la calle. Algunos dijeron: "Esto es ilegal". Una acuarela de Jorge Macchi presenta gráficamente una situación más radical: directamente borra todo el continente americano, dejando un inmenso vacío en el planisferio (*Just One Night*, 2013).

Las intervenciones sobre los mapas se vincularon a la señalización de la represión dictatorial. La relación que el artista Elías Adasme establece entre su propio cuerpo, el mapa de Chile y la violencia puede seguirse en la secuencia en la que se fotografía colgando, representando un método de tortura, junto al mapa longitudinal del país transandino (*A Chile*, 1979-1980). En otra fotografía, Adasme se representa acostado, tapado por la tierra. La fotografía, que forma parte de la serie *La Araucana* (1981), canto épico del conquistador español Alonso de Ercilla (siglo XVI), es recontextualizada para expresar la situación del país. Aunque la obra fue exhibida, su reproducción en hojas sueltas fue prohibida. El artista la esparció en las calles de Valparaiso. La represión de la dictadura de Pinochet en Chile movilizó demarcaciones que cartografiaron en la escena pública formas de señalamiento. Como las cruces con las que Lotty Rosenfeld atravesó el pavimento en Santiago de Chile, convirtiendo las líneas divisorias blancas en cruces (*Una milla de cruces en el pavimento*, 1979-1982). Extendiendo la noción de mapa, podemos trasladarla del plano de las representaciones convencionales al de las intervenciones en el espacio. Formas de alterar la geografía de la ciudad o de la naturaleza para señalar un recorrido distinto, una interferencia. En tal sentido podría interpretarse la intervención que Artur Barrio lleva a cabo en 1970 en la ciudad de Belo Horizonte, en el contexto de la exposición *Do corpo à terra* (la misma en la que Cildo Meireles realizó *Tiradentes*), distribuyendo paquetes atados, ensangrentados, en la zona del arroyo Ribeirão Arrudas. Cartografiaba así, con objetos perturbadores, atados de tela con manchas rojas que llevaban a pensar en restos de cadáveres, la realidad represiva en el

Brasil de la dictadura (*Trouxas ensanguentadas*, 1970). El texto de Frederico Morais que acompañaba la exposición refería a la necesidad de un arte organizado que fuese comprendido. Un arte que buscase un público más allá de las instituciones artísticas. Un arte democratizado.

Los mapas naturalizan representaciones. En ellos pueden señalarse inexactitudes, abstracciones, arbitrariedades. Ni aun el intento de hacer el mapa exacto de un territorio, replicándolo en su exacta dimensión, tal como narra Jorge Luis Borges en su ficción *Del rigor de la ciencia*, tuvo éxito. Entregado a las inclemencias del tiempo, sus fragmentos se despedazaron en la naturaleza. Guillermo Kuitca organiza mapas extraordinariamente realistas, ya que podemos reconocer en ellos los nombres de ciudades, y sostenidamente imaginarios, dado que no se corresponden con ninguna geografía.

Los mapas son diagramas, son modelos, y, como todo orden selectivo de datos, cuestionables. Desde 1973 Horacio Zabala propone cartografías, diseños lúdicos, de viajes, de arquitecturas carcelarias, de redefinición de Latinoamérica, de destrucciones, de construcciones de villas miseria, de una olla popular, del muro de Berlín. Busca abordar los diagramas de la imaginación, del juego y aquellos que representan la otra cara del progreso. Sus mapas interceptan la razón colonial. Cuestionan el valor del territorio, de los límites geográficos. Aunque su investigación no avanza sobre el nomadismo, deja abierto un espacio desde el cual es posible proponer territorialidades alternativas. Zabala mueve el mapa, produce pequeños desplazamientos y agresiones que aspiran a inscribir, en las normalizaciones de la geografía, la geopolítica y las conciencias nacionales, los signos de erosión sobre los que imaginar formas de contrapoder (*Hacha*, 1972-2013).[13]

---

13 “Zabala propone una contra-cartografía opaca que trastorna el régimen racionalizado del mapa con el propósito de interrogar el orden geopolítico implícito en el trazado y la administración de los territorios de

Las disputas poscoloniales sobre los límites de los imperios alcanzaron un momento significativo con la Guerra de Malvinas. Una guerra que la dictadura argentina declaró para legitimarse a partir del reclamo territorial contra la usurpación inglesa, articulando el intento de su legitimación. La derrota representó también el fin de la dictadura. En *El mar de las Malvinas* (1971-2012), el colombiano Álvaro Barrios retomó su instalación de 1971 en París sobre *El mar Caribe*, para volver visible el conflicto, las figuras en juego y la posición de la Argentina y de Latinoamérica. Un "mar" de serigrafías azules representa las latitudes y longitudes del mar de las Malvinas, confrontado con el mapa del territorio en el que se produjo la guerra y con una serie de retratos de mujeres vinculadas al conflicto: la reina Victoria, la reina Isabel II, Margaret Thatcher y Evita Perón.

Para América Latina el fin de los años sesenta y el comienzo de los setenta estuvo marcado por el concepto de utopía. La idea de que era posible transformar la sociedad era una certeza, más que una hipótesis. Las organizaciones armadas, con proyectos revolucionarios de liberación que encontraban un

----

representación que la misma práctica cartográfica involucra: norte-sur, Primer Mundo-Tercer Mundo, centro-periferia. Por otro lado, los mapas también vehiculan representaciones vinculadas a la configuración de las identidades. Precisamente, el mapa escolar (uno de los recursos más utilizados por Zabala) se inscribe en un conjunto de tecnologías disciplinarias que la escuela instrumenta en la producción de los sujetos y en la construcción de una noción de 'identidad asociada al territorio'. Sin embargo, las cartografías de Zabala no solo apuntan a interrogar el régimen político de la representación y sus efectos en la disputa simbólica y material de los territorios –problemática recurrente en su obra–, sino también 'una tensión por entonces mucho más urgente: la existente entre la estabilidad de los mapas y la inestabilidad geopolítica de los espacios que organizan'. Así, la serie desarregla el registro universal y permanente de la convención cartográfica, con las contingencias de un contexto caracterizado por una creciente conflictividad sociopolítica, en el que las urgencias trazadas por el imperativo revolucionario llamaron a acelerar el curso de la historia" (Davis *et al.*, 2013:12).

modelo en la entonces triunfante Revolución Cubana, señalan una línea de comunicación entre militantes, intelectuales, estudiantes y trabajadores que se activó de distintas formas en toda América Latina. La revolución fue un signo de contemporaneidad. Una forma de integrarse y responder a los requerimientos del propio tiempo. La imaginación artística se ligó a la imaginación revolucionaria. No solo desde la representación de las figuras emblemáticas, los héroes revolucionarios, como el Che Guevara o Mao, sino ensayando iconografías para las agendas del presente inmediato. Las cartografías de los operativos militares que realiza Margarita Paksa son diagramas clave para abordar un tema que aún no ha sido estudiado: las formas de representación de la lucha armada en el arte. Si bien es cierto que la generación pos-68 estuvo marcada en el mundo por el cuestionamiento de las instituciones artísticas, por la impugnación de la relación vanguardia artística - vanguardia revolucionaria, dilema que llevó a muchos artistas a comprometerse directamente con la lucha armada y a abandonar el arte, existe una zona compleja de obras, en muchos casos conceptuales, ligadas a la facticidad de las confrontaciones militares. Por ejemplo, los diagramas de Margarita Paksa del intento de copamiento del Batallón de Arsenales Domingo Viejobueno, cerca de la localidad bonaerense de Monte Chingolo, el 23 de diciembre de 1975, por parte del Ejército Revolucionario del Pueblo junto al Partido Revolucionario del Pueblo. O, también, el diagrama de los operativos de los Tupamaros. Eran los mapas de acciones armadas que proponían la liberación del continente, la transformación de la sociedad. No se experimentaban como hipótesis sino como inminencias.

Juan Carlos Romero introduce, aún, otros elementos. En *Segmento de recta A-B = 53.000 mts*, presentada en la exposición *Arte de sistemas*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (1971), reúne fotografías y mapas. El registro acumula tomas fotográficas del trayecto de ida y vuelta entre Buenos Aires y La Plata (en cuyo museo provincial también

estaba exponiendo). Una línea recta virtual, dividida en partes iguales, señalaba el lugar en el que realizaba fotografías en las dos direcciones del recorrido. El espectador podía elegir otros puntos intermedios y activar el sistema desde un nuevo punto de vista. En una pieza posterior, *Segmento de línea recta* (1972), incluía junto al diagrama las fotografías de cuatro lugares que tenían un efecto directo sobre él: la Empresa Nacional de Telecomunicaciones, en la que trabajaba; el Museo de Arte Moderno; el CAyC y el buque *Granaderos*, que en ese momento funcionaba como cárcel de presos políticos (Davis, 2009). Quizás podría considerarse éste un antecedente inesperado de los diagramas que trazó el GAC (Grupo de Arte Callejero) cuando pegó en la ciudad afiches con mapas señalizados de Buenos Aires que llevaban por título *Aquí viven genocidas* (2004).

11 En el arte contemporáneo se intensifican las formas de experimentar las grandes ciudades. En una entrevista, Pablo Suárez me describía un recorrido de observación exacerbada que realizó con un grupo de amigos por la ciudad de Buenos Aires durante los años sesenta. Contemplaban todo con una atención obsesiva, tan minuciosa que hacer una cuadra les llevó una semana. Sea cierta o no, la anécdota permite acceder a una forma de comunicación entre el artista y las ciudades contemporáneas. Una manera de recorrerlas más allá de los itinerarios turísticos o de los más pragmáticos que determinan los usos de la ciudad (ir al trabajo, a la escuela, a la universidad). En tal sentido, podríamos pensar en la definición de deriva urbana (*dérive*) propuesta por Guy Debord:

> La deriva es una manera de errar en la ciudad para descubrirla como una red narrativa, de experiencias y de vida. Es una iniciativa que consiste en desplazarse a través de distintos ambientes de un espacio (una ciudad, un barrio…) y dejarse guiar por sus afectos (Debord, 1958).

Proveía, también, algunos consejos para emprender la errancia:

> Una o más personas dedicadas a la deriva renuncian, por un período más o menos largo, a las razones para desplazarse y actuar que generalmente las guían, a las relaciones, a los trabajos y las actividades recreativas que les son propios, para dejarse llevar en el terreno de los encuentros que correspondan (Debord, 1956).

Francis Alÿs registra un rastro de esta práctica cuando se centraliza en la actividad de caminar México D.F., la gran metrópoli, provisto de un dispositivo que le permite componerla de una forma inesperada.[14] México o cualquier otra ciudad, tal como lo propuso con sus *Magnetic Shoes* (1994), unos zapatos de suela imantada con los que recorrió La Habana atrapando objetos metálicos. Una actitud desinteresada que combina con una forma de crítica a la lógica capitalista del trabajo, concediendo relevancia a un hacer que no conduce

---

[14] "La Ciudad de México tiene un lado muy crudo, que te confronta,y que fácilmente te puede vencer. Cuando te confrontas a la vertiginosa complejidad de una ciudad cuya naturaleza te abruma, tienes que reaccionar de algún modo. Creo que la primera etapa fue un perdio de observación, para ver cómo otras personas lograban manejar ese caos urbano. Yo vivía en el antiguo Centro Histórico, donde había todos esos caracteres, por falta de una palabra mejor. Vi cómo sentían la necesidad de elaborar una identidad, de inventar un rol para ellos mismos, un ritual que justificara su presencia en el tablero de ajedrez urbano. Como un tipo de unos cuarenta y tantos años que me gustaba ver caminar cada mañana hacia arriba y hacia abajo del Zócalo con un alambre doblado en forma de gancho con un círculo en la parte final, como una especie de bicicleta sin radios. Comenzando por el angulo izquierdo de la plaza él podía seguir todas las grietas entre las piedras del pavimento, siguiendo metódicamente el ritmo de la plaza. Ese fue el papel que había inventado para sí mismo. Esa era su manera de estar ahí, de ser parte de la vida de la ciudad. El encuentro con estas personas ha sido a menudo el punto de partida de mis paseos o intervenciones, el crudo y poético punto de entrada" (Alÿs en Medina, Ferguson y Fischer, 2007:8).

a ningún objetivo pragmático. Así también Alÿs arrastró un bloque de hielo por las calles hasta que se disolvió (*A veces hacer algo no lleva a nada*, 1997). Alÿs encontraba, por otro camino, el placer de hacer cosas inútiles. Era algo sobre lo que Hélio Oiticica había avanzado, cuando poetizaba el descanso, un tiempo de extraordinario poder crítico por desarmar el tiempo útil. En *Éden* (1969), en su piscina *CC4 Nocagions* que realiza en 1973 con Neville D'Almeida, o incluso en sus *Parangolés* (de mediados de los años sesenta), o en sus *Cosmococas* de los setenta (también con Neville D'Almeida), introduce el valor del tiempo inútil, del placer, descalificado por el pragmatismo.

Más cercana a la poética de un *globetrotter* es la experiencia que Jorge Macchi condensó en una edición en forma de caja. Macchi tomó un vidrio, lo colocó sobre un mapa de la ciudad de Buenos Aires, puso un clavo sobre la esquina en la que tenía su taller y descargó el martillo. Las líneas que trazó la ruptura del vidrio determinaron los recorridos que emprendió por la ciudad. En éstos recogió materiales dispersos (objetos, papeles, textos, sonidos) que hay que sacar con cuidado de una caja para investigarlos, uno por uno, para verlos como fragmentos de existencias recogidos en la caminata por la ciudad. Basura rescatada para volver visible que en ella hay historias que pueden volver a la vida si se las escoge y se las lee con detenimiento.[15] Un *flâneur* de los nuevos tiempos, expresión

---

15 "Si trabajo con una página del periódico, quiero que se reconozca como papel de periódico a pesar de todo lo que haga con ella, porque mi interés se encuentra en el diálogo entre el material y lo que el material transmite a cada espectador. El ejemplo más típico es una obra titulada *Monoblock*, un edificio construido a partir de las páginas necrológicas, vaciadas de sus textos, en las que permanecen sólo los cruces o estrellas que determinan la religión del fallecido. Para mí lo que importa radica en la colisión de la representación de lo construido y la realidad del material. Y hablando de colisiones, éste es el proceso que yo uso cuando considero un nuevo proyecto. Todo comienza con una imagen, una especie de sorpresa en medio de la linealidad de la experiencia cotidiana. Si esa imagen persiste,

que Serge Guilbaut emplea para Alÿs pero que también puede aplicarse a Macchi. Un arte de cartoneros, en la denominación que se usa para nombrar a quienes juntan papeles por las calles de Buenos Aires (Guilbaut, 2009).

Ambos, Alÿs y Macchi, aunque de muy distintas maneras, recogen, reciclan, utilizan el azar, trabajan desde la postura antiépica que deja de lado las ideas modernistas de novedad, anticipación, originalidad. Macchi inscribe poesía en los despojos. Los imprime en papel ilustración y los reinserta en el mercado editorial de los libros raros, numerados, de coleccionista. Coleccionistas de recuerdos de otros, abandonados en las calles de la ciudad. La basura rescatada que detona un pequeño relato. La poesía que emana de la crítica a los valores del capitalismo también es una de las formas de la contemporaneidad. La calle como el archivo de fragmentos de emociones, de vida, de signos dislocados, frenéticos o imperceptibles sobre los que vamos a detenernos cuando cuidadosamente abramos la caja. La pregunta que se repite ante cada impreso es por qué determinadas situaciones habrán llamado la atención del artista. Sin respuestas, la sensación que nos queda es que asistimos a, o casi somos testigos de, la pulsión que lo dominó durante todo el dispositivo que señaló el recorrido por la ciudad (*Buenos Aires Tour*, 2003).

----

trato de hacerla real, es decir, seguir el tránsito de mi imaginación hacia un soporte específico o medio para realizar el trabajo. Para mí el dibujo es el primer paso en esta transformación y en algunos casos el proceso no va más allá de esta etapa. Estos son los casos en los que la imagen se pone en el papel de una manera muy rápida, concreta y que no necesita un mayor desarrollo. En otros casos el dibujo es el comienzo de un proceso de búsqueda del medio o material que pueda extrar con éxito lo más importante de la imagen en cuestión. Si tengo que decir que aspectos del trabajo son mis obsesiones en ese momento, diría que la especificidad del medio y la síntesis. Soy lo contrario de un artista barroco. Cuando termino una pieza estoy apenas empezando a sentir que he logrado dar una materialidad a la imagen" (Jorge Macchi en Rudnitzky, 2009).

12 En el mundo contemporáneo todos somos, de algún modo, por momentos, extranjeros. El vértigo del cambio tecnológico, tanto como la velocidad con la que hoy trasladamos nuestros propios cuerpos hacia las más distantes geografías, hacen de la extranjería una condición de la contemporaneidad. Navegamos climas, idiomas, tecnologías con una velocidad antes irrepresentable. Toda una nueva forma de relaciones humanas se establece desde la provisoria identidad de los aeropuertos, las convenciones, las conferencias, las bienales.[16] Se ha gestado una dinámica del turismo académico y artístico que deambula por seminarios, *workshops*, *site specifics*.

Con Néstor García Canclini desarrollamos dos exposiciones que aproximaban materiales para pensar sobre la condición de extranjería en la cultura y el arte contemporáneos (García Canclini y Giunta, 2012). Entendimos el significado de la palabra extranjería no solo en su sentido más tradicional, ligado a la condición de quien deja su lugar de origen, de pertenencia, en el que estableció sus relaciones afectivas, incluso identitarias. Extranjeros son también los que han quedado al margen de las nuevas tecnologías o que no llegan a asimilarlas con la misma naturalidad e inmediatez con la que lo hacen los jóvenes, incluso los niños. La tecnología vuelve extranjeros entre sí a los miembros de una misma familia que manejan códigos, lenguajes distintos. Los jóvenes emplean la tecnología con una facilidad a la que pocos adultos se aproximan.

---

16 "La unión de lo próximo y lo lejano, propia de toda relación humana, adquiere en el fenómeno del extranjero una configuración que puede resumirse de este modo: si la distancia dentro de la relación significa la lejanía de lo cercano, el extranjero significa la cercanía de lo lejano. El ser extranjero constituye, naturalmente, una relación perfectamente positiva, una forma especial de interacción. Los moradores del planeta Sirio no nos son en verdad extranjeros –al menos no en un sentido sociológico–: no existen para nosotros, están más allá de lo cercano o lo lejano. El extranjero es un elemento del grupo, como también lo son los pobres y los distintos 'enemigos interiores'. Es un elemento cuya posición supone al mismo tiempo exterioridad y confrontación" (Simmel, 2012:21).

El término extranjería, por supuesto, también se inscribe en la contemporaneidad a partir de sus significados más tradicionales. Son extranjeros los que llegan a lugares nuevos. Son, en muchos casos, aquellos que debieron dejar sus países por razones económicas o políticas. El mundo contemporáneo está atravesado por distintas formas de exilio, por migraciones masivas de pueblos enteros que abandonan su lugar de origen, por familias que se fragmentan, en las que uno de sus integrantes –generalmente los hombres jóvenes– van a trabajar a otros países para enviar remesas a sus familiares. En América Latina el exilio político marcó a la generación que era joven en los años setenta. Inscribió una historia de la distancia, de la melancolía. Los exiliados escaparon desde las embajadas de los países que les dieron asilo y no pudieron regresar por muchos años, sintiéndose casi siempre extraños en sociedades cuyos idiomas, cuyas costumbres, cuyos sistemas de identificación y creencias no compartían. El exilio fue una forma de morir distinta a la de aquellos que eran asesinados en los campos de concentración de las dictaduras. La extranjería es una de las condiciones de la contemporaneidad.

Entre fines de 2007 y comienzos de 2008, la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres estuvo ocupada por la extensa grieta con la que Doris Salcedo atravesó el espacio. El título, *Shibboleth*, es una palabra que proviene del hebreo, que significa espiga o corriente o torrente, y cuya pronunciación servía para identificar a los miembros de un grupo. Remite a un uso de la lengua que distingue un origen social o regional o la práctica de una comunidad. La fractura y el espacio que definía la grieta evocaban los límites, los bordes, las fronteras, los quiebres de la subjetividad y de la experiencia que suponen el desarraigo, el errar de los migrantes, la vivencia de la expulsión social de los segregados. Aunque se ha rellenado el espacio, todavía puede percibirse su huella. Una cicatriz. *There* (2013), de Ana Tiscornia, remite a la deshabituación, a

las experiencias de dislocación (de migrantes, de *homeless*) y a la fuerza caótica de la contemporaneidad: reforzando la idea de desmarcamiento, sus estructuras de cartón pueden incluso suspenderse en el ángulo entre dos paredes.

Internet genera nuevas formas de vincularse con los otros y también de establecer relaciones con el mercado, fundamentalmente de la música. Carlos Amorales crea un sello discográfico de música pirata, *Nuevos Ricos*, el proyecto artístico/disquero que realiza con Julián Lede y André Pahl y que representa y edita discos de doce bandas provenientes de México, Holanda, Rusia, Colombia y Alemania. La piratería no es vista aquí como un delito, sino como una instancia democratizadora que permite compartir sin pagar; copiar y distribuir saltando los reglamentos que regulan el mercado. La piratería como la utopía que hace posible imaginar un universo de escuchas en el que se crean comunidades definidas por los mismos gustos musicales. Lo interesante del caso es que un sello comercial luego publicó bandas que hasta entonces solo habían funcionado en la red.

13 Para el arte latinoamericano, 1968 fue un año clave, que puede analizarse desde muchas perspectivas. Puede colocarse en correlato con el Mayo francés, el dato internacional cuyos efectos se replicaron en el mundo. El 68 es el momento en el que se produce un giro que transforma las dinámicas de la historia en América Latina. En México, el 68 es Tlatelolco, es la masacre de los estudiantes por las fuerzas represivas del Estado. Es también, como en otras partes de Latinoamérica, el momento en el que se vuelve visible que los discursos confiados en el progreso que reproducía el modelo económico y político del desarrollismo llegaban a su fin, exponían las pruebas de su fracaso. Aquella idea, impulsada desde el programa de la Alianza para el Progreso, de que, para que América Latina no se viese inmersa en la dinámica de la revolución propulsada por la cubana, había que invertir

en su desarrollo industrial, en salubridad, en infraestructura, para fomentar el crecimiento y limar la crisis social que conducía a la búsqueda del cambio revolucionario, había caído en el descrédito. Esto lo vieron con claridad los estudiantes, los obreros, los intelectuales y también los artistas. Los años sesenta estuvieron marcados por el optimismo. El arte se vinculó al diseño, al color, al espíritu del pop. México se encontraba en los preparativos de los Juegos Olímpicos. Raquel Welch se contorsionaba a un ritmo frenético en su *Space-Girl Dance*, con un bikini plateado –que recuerda la visualidad que activaba las representaciones de la carrera espacial–, en las esculturas de la Ruta de la Amistad, construida por Mathias Goeritz como proyecto escultórico para el Periférico, la nueva autopista que abrazaba la ciudad y la ponía en contacto con la velocidad. Pero no era el optimismo lo que dominaba en la urbe. Los estudiantes ocuparon las calles y el Estado frenó el descontento con una violenta represión. Al calor de la protesta volvió el grabado, otro de los registros visuales en los que América Latina inscribió la contemporaneidad. Los signos del desarrollo jaqueado también se inscriben en obras recientes, como la de Melanie Smith (*Estadio Azteca. Proeza maleable*, 2010), en la que una performance colectiva, de máxima coordinación de movimientos, exhibe su imposibilidad, su sucesiva descomposición, una metáfora de aquella otra que se produjo respecto del ideal desarrollista que anudó los Juegos Olímpicos, el Mundial de Fútbol y la construcción de autopistas y estadios.[17]

---

[17] "MS: Yo trataba de montar en *Estadio Azteca* algo que sabía que sería un desastre. Yo sabía que trabajar con 3.000 niños no sería fácil. Toda la filmación estuvo constantemente al borde de la catástrofe. Yo también estaba realmente consciente de que estábamos trabajando en esa pieza dentro del contexto del Bicentenario, el 200º aniversario del comienzo de la Guerra de la Independencia de México. ¿Qué significó la revolución? ¿Qué significó la revolución de la década de 1920 en términos de la modernidad en México, y cómo podemos explicarnos eso actualmente en el contexto de estas celebraciones oficiales de 2010? Siempre supe que estaba jugando

----

con esas iconografías deliberadamente escogidas de la Historia de México, pero al mismo tiempo las estaba fragmentando. No se trataba de crear una totalidad, sino de cuestionar esos pequeños píxeles y qué es lo que esas piezas vinieron a representar. En Europa siento como que todo está tan controlado, tan en blanco y negro. Pero *Estadio Azteca* simboliza la modernidad viniendo desde puntos de vista diferentes y las promesas y los esfuerzos fallidos hacia la modernidad en México, todo recopilado en una singular representación o evento. Al final de la pieza no estaba tratando de proponer una respuesta, porque no creo que haya una respuesta luego de cosas como las revoluciones y la tragedia de 1968. No hay respuestas para el día siguiente. Parece más como que estoy tratando de analizar estos espacios dentro de un caos fracturado. En cierto sentido el caos y la revolución son simbióticos, y en el caos puede crearse una especie de potencialidad para la revitalización.

AH: *Sobre su referencia a Malevich en* Estadio Azteca *y, sobre todo, en su presentación de la Bienal de Venecia titulada* Cuadrado rojo imposible rosa*, ¿cómo se relaciona la idea suprematista de la utopía de Malevich con la obra de usted?*

MS: La gran pregunta que queda al final de *Estadio Azteca* es cuándo fue que ese sueño utópico modernista –*Cuadrado rojo* de Malevich, ese cuadrado rojo suprematista sobre fondo blanco imaginado en forma de mosaico– se disolvió. ¿Qué le pasó? Simplemente se esfumó.

Nosotros (Rafael Ortega [que colaboró en este proyecto] y yo) sabíamos desde el comienzo que *Cuadrado rojo: Realismo pictórico de una mujer campesina en dos dimensiones* era la imagen que teníamos en nuestra mente para *Estadio Azteca*. Esa imagen en particular [proveniente del período de la Revolución Rusa] se relaciona con aquellas especies de eventos masivos de demostración de poder en estadios en Rusia y también en el Estado totalitario en Alemania. Para le presentación en Venecia, cuando le dije a cierta gente que el título de la exhibición que yo tenía pensado era *Cuadrado rojo imposible rosa*, unas cuantas personas dijeron: '*Red Square* es Moscú. No, esto es México'. Y preguntaban: '¿Cómo puede representar a México llamando a esto Red Square?'. Y pensé: Bueno, ése es precisamente el punto, usar esta imagen y la manera como se deshace en el film, cómo la utopía se destroza, y al mismo tiempo mostrar que el nacionalismo ya no es más un tema sobre fronteras. Se trata de desear; y no sé si esto es solo sobre Malevich o en general. Es sobre cómo ciertas iconografías vanguardistas, de la historia del arte, pueden ser integradas al contexto latinoamericano. No se trata de traer la periferia al centro; se trata de sugerir que la idea del modernismo ocurrió en todas partes en espacios diferentes. Es sobre la hibridez desde el pasado hasta el presente, que es algo que estoy realmente interesada en explorar" (Melanie Smith, en conversación con Alison Hearst, en Murrell, 2013:66-68).

En el Brasil, el 68 se ubica en el campo artístico en torno de 1969 o 1970. En 1969, con el boicot a la Bienal de San Pablo, como una forma de expresar la denuncia y la oposición a la represión de la dictadura, o en 1970, con la exposición *Do corpo à terra*, curada por Frederico Morais, que se vinculaba a lo que el crítico llamaba "arte guerrilla", para denominar a los artistas brasileños más radicales desde mediados de los años sesenta. Se puede comprender lo que sucedía en el campo de las representaciones a partir de la instalación de Cildo Meireles *Desvio para o vermelho*, concebida alrededor del 68, en la que en un ambiente doméstico todo se tiñe de rojo. Un rojo intenso que se convierte en líquido que emula sangre corriendo por un grifo, siempre abierto, en un lavatorio precario.

Podríamos trazar un mapa de simultaneidades en el tránsito entre los primeros sesenta en el arte de América Latina, caracterizados por la investigación y expansión radical de los lenguajes artísticos, y el segundo momento, cuando los artistas fueron conscientes de que el poder liberador del arte no se trasladaría a la sociedad sin una revolución capaz de ocupar y transformar el Estado. En todas partes la vanguardia artística estrechó sus lazos con la política y pasó de entender que el arte contribuiría a la revolución a la certeza de que la revolución se hacía con las armas. Es también entonces cuando los artistas que radicalizaban la vanguardia artística desarrollando una conciencia crítica respecto de las instituciones del arte (crítica a las instituciones que involucraba una crítica del capitalismo y de sus valores, sostenidos por aquéllas) adquieren una nueva claridad, incluso la certeza, de que el arte dentro de las instituciones no transformará la sociedad. El arte debía hacerse en las calles, vincularse a otras fuerzas sociales involucradas en el cambio político, social y económico. Desde estas certezas puede entenderse *Tucumán arde* (1968), una intervención que vinculó la vanguardia artística a la política de una forma compleja. Unió a artistas, estudiantes, trabajadores, intelectuales;

se desarrolló en un proceso de investigación articulado en el tiempo; implicó una lectura crítica de los medios de comunicación, del poder de la publicidad; argumentó sobre el valor creador de la violencia; configuró un archivo que fue el material de la exhibición desarrollando de una forma novedosa la relación entre arte, performance y documento; confió en el poder transformador del arte, en su capacidad para modificar las conciencias. Probablemente en este último aspecto radique el cariz poético de esta experiencia: la idea de que una obra de arte podía transformar a un individuo sin conciencia política en un sujeto revolucionario.

14 La profunda pulsión democratizadora que señaló las transformaciones del arte entre fines de los años sesenta y durante los setenta, vinculándolo a las calles, a las expresiones urbanas y a prácticas democratizadoras, como el grabado y el dibujo, menos costosos y más reproducibles, señala una de las formas de la inscripción del arte contemporáneo en América Latina.

El grabado, sobre todo, dio cuenta de un proceso comparable a aquel que hemos sintetizado al analizar el curso de la vanguardia. En los primeros sesenta se expandió el concepto de grabado experimental. Antonio Berni y sus *xilocollages* son, probablemente, el ejemplo más destacado. Berni clavó materiales que encontró en las calles sobre pedazos de madera de gran tamaño; a partir de los desechos contó la historia de Ramona, una mujer, una prostituta. Sobre los tacos de impresión compuestos de fragmentos extendió la tinta y multiplicó las imágenes de las situaciones que señalaban la vida de su personaje. Pero no fue éste el único derrotero experimental del grabado. También en los primeros sesenta Liliana Porter buscó aquello que definía, en un sentido singular, el grabado. No era, tal como cualquier grabador podía sostener, el oficio minucioso e impecable. Es más; ella, como parte del grupo que conformaba junto a Luis Camnitzer y Guillermo Castillo

en Nueva York, el New York Graphic Workshop, sostenía que el oficio no tenía la capacidad de establecer cuál era la condición intransferible del grabado. Para ella la mayor singularidad radicaba en el acto de imprimir. Para condensarlo en un gesto, tomó un papel, lo apretó en su mano y lo arrojó. La arruga que quedaba era el grabado. Era un acto que ella o cualquiera podía hacer, incluso con los ojos cerrados (*Wrinkle/Arruga*, 1968).

El grabado también profundizó en los años setenta su sentido social. Por un lado, en relación con las acciones de protesta y resistencia durante la revuelta estudiantil del 68 en México. En Cuba el grabado se vinculó a la revolución, y en Puerto Rico, al anticolonialismo independentista. Su uso político se desarrolló a través de su sentido más clásico, el póster político, y también en las formas del arte postal, en el que se integraron sellos e impresiones serigráficas.[18]

---

18 Si el rol de los Estados Unidos en la política internacional en los sesenta obligó a una toma de posición concreta a los sectores culturales latinoamericanos, en Puerto Rico esa postura exigió asumir una opinión expresa sobre el estatuto político de la isla como Estado libre asociado. La llegada a la gobernación del Partido Nuevo Progresista en 1968, con una posición que promovía la anexión como Estado federado, no hizo sino profundizar hacia el final de la década las iniciativas de oposición a la intervención americana. En esta coyuntura específica, el cartel político se convirtió en una estrategia visual fundamental desde la cual difundir esos posicionamientos: "Eran éstos armas de la nueva cultura, la contracultura política, que se sirvió de los instrumentos del 'establishment' para agredirlo, y subvertir el significado de los signos propagandísticos de los gobiernos, esgrimiéndolos como armas propias" (Tío, 2003:199).
Por fuera de las políticas gubernamentales, los talleres independientes cumplirían un rol clave en la producción de esta visualidad contestataria. Desde la iniciativa del Taller Alacrán, la figura protagónica de Antonio Martorell lograría renovar el lenguaje plástico del cartel y conformar un espacio de formación de artistas en la técnica serigráfica. Sin embargo, a pesar de ampliar los espacios de circulación –a través de nuevas estrategias de comercialización de carteles–, Martorell se veía obligado a llevar a cabo políticas de reducción de los costos de impresión. En algunos casos, por ejemplo, realizaba serigrafías con uno o dos colores (*La batalla de Argelia*, 1969) o, en otros, superponía varias tintas en una misma tirada,

En los años setenta las técnicas de la reproducción incorporaron el arte del fax o de las fotocopias. Éstas expandieron los procesos de multiplicación, los hicieron más simples, más mecánicos, más democráticos. En un sentido, avanzaban en el imaginario de la multiplicación de las imágenes que hoy caracteriza al mundo global. Podría pensarse este momento, de intensificación del grabado por medio de técnicas mecánicas, como una etapa predigital. El arte anticipaba, de una forma preliminar, el giro tecnológico de la contemporaneidad.

15 ¿Existe un lenguaje específico para el arte contemporáneo? Las obras, cada vez más, funden la poesía; los artistas visuales planean sus intervenciones junto a

----

generando los típicos efectos de desplazamiento de colores sobre la superficie (*¡Fuera la marina yanki de Culebra!*, 1970).
Hacia el final de la década del sesenta y comienzos de los setenta, surgirían a lo largo de la isla varios espacios de producción, que llevaron a cabo usos muy diversos del cartel. En Comerío, por ejemplo, el Taller El Seco sería fundado por sacerdotes holandeses para difundir la teología de la liberación (*Camilo Torres. La revolución es un imperativo cristiano*, 1970). En otro caso, Nelson Sambolín haría un uso atípico del póster para reivindicar una postura ecologista y denunciar la instalación de una base de distribución petrolera en la isla de Mona (*Superpuerto*, 1972).
Al mismo tiempo que estos espacios independientes se encontraban en funcionamiento, el Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña continuaba con la impresión de carteles. *Centenario de la abolición de la esclavitud en Puerto Rico*, de José Rosa, hacía uso de una composición conformada por frases alusivas junto a puños en colores negro, blanco y gris para conmemorar los cien años de la liberación de los esclavos en la isla.
Si bien su protagonismo decayó hacia la segunda parte de la década del setenta, los carteles siguieron funcionando a lo largo del siglo, reapareciendo en contextos puntuales como la lucha contra el sida o ante reivindicaciones políticas concretas. *Puerto Rico habla español* (1992), por ejemplo, se enmarca en las discusiones generadas alrededor de la disputa por determinar si el inglés o el español debía ser considerado el idioma oficial de Puerto Rico. En el marco de las discusiones entre el Partido Popular Democrático y el Partido Nuevo Progresista, Mestey Villamil reactualizaba con ese cartel una visualidad que remitía a los años sesenta, pero que operaba sobre una coyuntura política en el presente. (Agustín Diez Fischer)

compositores de música o actores, introducen perfumes y sabores, incitan a tocar las superficies. Es difícil establecer materiales específicos del arte. Las formas de lo que, de una manera general, se ha denominado interdisciplinariedad o transdisciplinariedad se investigaron, sobre todo desde fines de los años cincuenta y, particularmente, desde los sesenta, y se han intensificado a partir de los noventa. El trabajo sobre el sonido que integró la exposición *Arte destructivo* en Buenos Aires, en 1961, formaba parte de la obra. Los artistas plantean relaciones en las que un lenguaje coexiste con otro, formando parte de una misma experiencia, o incorporan también dispositivos para tornar evidentes las tensiones productivas entre formas de expresión que consideramos distintas, pero que pueden mutar, tornándose otra cosa, otras. Se detienen entre límites para volver éstos un campo de expresión.

El arte contemporáneo detiene la velocidad de las imágenes buscando ampliar sus posibilidades expresivas. Establecer, por ejemplo, los límites de la fotografía, considerar su grado de verdad, observar su fricción con lo analógico, volver performance esa imagen que registra un momento real, poner en cuestión su grado de realidad, han sido áreas intensamente investigadas por el arte más contemporáneo. En 1975 la artista mexicana Lourdes Grobet revelaba en la sala de exposición una serie de fotografías que registraban su propia performance, aquella en la que atravesaba con su cuerpo una hoja de papel tensada por un bastidor. Las revelaba respetando la escala de su propio cuerpo, las colgaba en la sala, pero, al no estar fijadas, las imágenes se desvanecían. Grobet se detiene sobre la condición que hace perdurables a esas imágenes, interroga el estatuto fotográfico. ¿En qué radica la fotografía? ¿En su capacidad de capturar un instante real o en la de fijarse sobre un soporte para que otros tengan acceso a ese fragmento de existencia inmovilizado en el papel? Grobet interfiere el procedimiento fotográfico.

Toda la obra de Oscar Muñoz podría leerse desde esta intención de borramiento de los límites de la fotografía. Él usa

archivos de otros, de fotocineros, fotógrafos urbanos; revela fotografías haciéndolas aparecer una detrás de otra en un registro fílmico; copia y vuelve casi ininteligibles tomas de asesinatos reproducidas por los periódicos, convirtiéndolas en un borroneo que se parece más a una pintura abstracta que a la imagen fotográfica que le sirvió de punto de partida. También la artista brasileña Rosângela Rennó demora las imágenes con procedimientos que nos incitan a observar intensamente los datos que presenta. Ambos artistas capitalizan archivos de otros, álbumes familiares de desconocidos, repositorios de fotógrafos callejeros. Recogen y acumulan estas imágenes para armar nuevas narrativas.

Obras para oler, obras para tocar. En *Per fumum* (2013) Rosângela Rennó recurre a los aromas de resinas para activar el olfato, uno de los sentidos que con menor frecuencia tienen presencia en el mundo del arte. Busca renovar una memoria arcaica, actualizar tiempos antiguos en los que la combustión de plantas y resinas era considerada una ofrenda sagrada. En 1997 el artista argentino León Ferrari fundía en una forma táctil y visual la extraña condición de Jorge Luis Borges, anciano, ciego, escribiendo poemas de amor a muchachas a las que no podía ver. Buscaba crear una forma de empatía emocional que le permitiera comprender la situación creativa de Borges. Al superponer la escritura de sus poemas en braille sobre fotografías de jóvenes desnudas (entre ellas, las de la cantante Madonna), activaba el tacto y la vista. Las formas provenían de las imágenes y también de la visualidad de la textura de los textos en relieve. León Ferrari trabajaba sobre una forma sinestésica, poniendo en juego mecanismos de la segregación sensorial para generar una aproximación conceptual y real entre tacto y visión. Una cercanía que también involucra aspectos emocionales, ya que, en definitiva, para leer los textos hay que deslizar los dedos sobre las fotografías de los cuerpos desnudos.

Oligatega Numeric, uno de los tantos colectivos de artistas que caracterizó la situación de la poscrisis en la Argentina después de 2001 (aunque, en verdad, Oligatega surgió antes), buscó establecer un diálogo entre tecnologías que no están preparadas, que no han sido concebidas para dialogar entre sí. El contacto no se produce por un proceso de conversión, sino por la copia completa en un nuevo formato, copia en la que siempre el sonido pierde nitidez, integrándose el significado del ruido, una forma de detenernos en las condiciones de la traducción.

¿Se puede representar el sonido? Jorge Macchi evoca la relación entre música y visualidad convirtiendo una hoja pentagramada en una presencia casi escultórica, atravesando el papel con cinco cables que lo suspenden en el espacio de exhibición (*Cinco notas*, 2006). La música tiene una presencia constante en su obra. En varias ocasiones trabajó junto con el compositor Edgardo Rudnitzky.

Fruto estranho (2010), de Nuno Ramos, mezcla árboles, aviones, música, cine. Propone un cruce de fronteras –un arte inespecífico, lo nombra Florencia Garramuño– que "ofrece figuras y formas de la no pertenencia que propician imágenes de comunidades expandidas en las que no es necesaria una esencia o identidad ontológica compartida" (Garramuño, 2013).

16 Desde fines de los años sesenta, el arte correo estableció un campo de intercambios y de producción colectiva que, en un sentido, anticipaba la era de la comunicación inmediata. El arte correo se desarrolló intensamente en América Latina. Son figuras clave y pioneras los argentinos Liliana Porter y Edgardo Vigo, los uruguayos Luis Camnitzer y Clemente Padín o el brasileño Pedro Lyra. En una lista incompleta tendríamos que incluir a artistas como los argentinos Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Graciela Gutiérrez Marx, Luis Catriel, Juan Carlos Romero y Luis Iurcovich; los brasileños

Paulo Bruscky, Joaquim Branco, Samaral, Júlio Plaza, Avelino de Araújo, Daniel Santiago, L.M. Andrade, Leonhard Frank Duch y Odair Magallanes; Guillermo Deisler en Chile; en Colombia, Jonier Marín; en Venezuela, Diego Barboza y Dámaso Ogaz; en el Uruguay, Haroldo González y Jorge Carballo, y en México, Felipe Ehrenberg y Pedro Friederick.

El arte correo permitió establecer redes de intercambio internacionales que, a pesar de utilizar las instituciones del Estado, filtraban el control de las dictaduras sobre los ciudadanos. En 1970 Felipe Ehrenberg realizó una intervención postal articulando el correo británico y el mexicano. *Obra secretamente titulada Arriba y Adelante… y si no pues también* (1970) fue el envío que Ehrenberg hizo para participar en el Salón Independiente de México. Doscientas tarjetas postales que, juntas, completaban la figura de una *pin-up* sosteniendo entre sus senos la pelota del mundial de fútbol realizado ese año en México. La imagen provenía de la promoción de los juegos que se hacía en Inglaterra. Fragmentada, podía atravesar el control que prohibía la pornografía. La frase provenía de los discursos de campaña electoral de Luis Echeverría, de tinte desarrollista. Ministro del Interior en 1968, Echeverría era considerado responsable de la masacre estudiantil en Tlatelolco, después de la cual Ehrenberg decidió dejar México con su familia y radicarse en Inglaterra. Los vacíos que se produjeron en el momento en el que se armó la figura en sala, durante la inauguración del salón, ponían en conflicto la eficiencia de ambos sistemas de correo.

También Eugenio Dittborn utilizó el correo para enviar sus pinturas aeropostales fuera de Chile.[19] En grandes hojas

---

[19] "…fueron las *Pinturas aeropostales* las que me permitieron desertar definitivamente de la Escena de Avanzada. Al hacerlo recogí mi camino anterior, reciclado por los pliegues y, por otro lado, mi trabajo y yo salimos al mundo. Al hacerlo me despedí de la Avanzada.
Federico Galende: ¿Y hasta qué momento de la producción de tu obra te sentías allí encerrado?

de papel manila (que luego reemplazó por una arpillera de plástico generalmente blanca), Dittborn dibujaba rostros, hacía grafismos, transfería imágenes fotográficas con emulsiones que le permitían traspasar las fotografías al soporte del papel. Los retratos infantiles se yuxtaponen a las imágenes fotográficas que clasifican a las personas, que fijan las identidades desde los archivos del Estado (archivos de identidad, policiales, médicos). Estas piezas, en las que tienen un papel importante la superposición y la yuxtaposición de las representaciones, un sentido fuertemente palimpséstico, eran plegadas y despachadas por correo a muestras en el exterior. Dittborn eludía así los circuitos oficiales e institucionales que regulan el envío de obras. Cuando llegaban a la sala de exposición, se exhibían junto al sobre que las había cuidado y transportado. Sus papeles y telas, que se desplegaban y se abrían para quedar suspendidos en el muro, conservaban la marca del pliegue, del doblez, que era, a la vez, la huella en la que se fundía la operación clandestina de sacar la obra de arte de

----

E. Dittborn: Hasta el momento en que descubro la posibilidad de plegar un papel en cuatro, meterlo en un sobre y enviarlo por correo. Ésa fue una cosa muy básica que yo hice en el año 82. En un papel de envolver que medía dos metros por un metro cincuenta, puse unas manchas de pintura, lo doblé, esas manchas quedaron impresas simétricamente. Después lo dejé abierto, se secó, y luego lo volví a doblar. Hice finalmente un sobre, puse el papel de envolver plegado, dentro. De ese modo pude reducir una superficie enorme, cuatro veces. Dividirla cuatro veces, sin desgarrarla. Podía hacer obras de grandes dimensiones que cabían en cinco, seis o siete sobres. Hice una primera exposición en Cali, Bogotá, año 84; envié dieciséis *Pinturas aeropostales* sin saber si iban a llegar. Yo le había ofrecido al curador enviarle dieciséis pinturas bajo esa modalidad. Esas dieciséis pinturas fueron el reciclaje de las cosas que yo había hecho en los tres últimos años. Una recombinación. Y cuando llegué yo mismo a Cali, la verdad es que no sabía si las pinturas habían llegado. Eso fue, te decía, en el año 84, y de ahí en adelante las pinturas fueron expuestas, en lo que quedaba de los ochenta y todos los noventa, en más de setenta ciudades en diferentes partes del mundo. Así empecé a vivir algo completamente distinto, estuve adentro y afuera de Chile, ni exiliado ni confinado" (Eugenio Dittborn en Galende, 2007:143-144).

Chile como si solo se tratara de una carta. La marca sobre el papel condensaba también la necesidad del enmascaramiento para eludir el control castrense.

En 1980 Graciela Gutiérrez Marx organizaba un envío postal internacional para celebrar un cumpleaños. *Los códices marginales de Mamablanca* llevaron la red del arte postal a formar parte de un evento personal y también político: el cumpleaños de una madre cuyo nombre remitía también a los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo.[20]

---

[20] "Nuestra experiencia con el proyecto de *Los códices marginales de Mamablanca* comenzó con el envío de 200 postales, con una de sus caras en blanco y en la otra el diseño tradicional, con el nombre del destinatario impreso, así como el lema convocante: *Grupo de Familia, reconstrucción del mito*, en varios idiomas.
Estuvo pensado como presente de cumpleaños (a la manera de los *presents* de Ray Johnson) y como prueba de ensayo de participación abierta colectiva, que incorporó a artistas y no artistas. Mamablanca (Blanca Marx), una madre real, portadora de un nombre que por su alusión al color blanco la identificaba con los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, fue nombrada, para este acontecimiento, como *estrella marginal anónima y cotidiana*. El proyecto pudo circular sin ser censurado, gracias al juego de analogías y metáforas no develadas. La madreblanca cumplía realmente 75 años en 1980.
La convocatoria reunió dos listas: una de artistas correo elegidos al azar entre cientos con los que ya intercambiábamos, y otra con direcciones de parientes y alumnos de la Señorita Blanca, su maestra de educación primaria, entre los años 1930 y 1950.
De los 200 envíos por correo postal, se completaron 138 colaboraciones. La destinataria recibía las respuestas a la vista, pero respetando la privacidad de la correspondencia, no reconocía que venían a su nombre. El 19 de marzo de 1980, al entregarle una caja/archivo blanca con todos los mensajes, respondió con estupor. No comprendía cómo gentes de tan diversas nacionalidades le hacían objeto de semejante regalo y tampoco esperaba las postales de parientes y ex alumnos tan remotos. En la tarde armamos dentro de la casa, con todos los envíos –numerados y expuestos por orden de llegada–, una *exposición íntima* y los concurrentes completaron algunas tarjetas que venían preparadas para la intervención de familiares y amigos. Tal el caso de Robin Crozier (Inglaterra), que envió su huella digital, solicitando que fuera completada por los asistentes al show íntimo" (Gutiérrez Marx, 2010:183-184).

17 La crítica de las instituciones artísticas recorre muchas de las articulaciones de la contemporaneidad en el campo del arte. La señalización de su poder, de su capacidad para establecer qué es y qué no es arte, se gestó al mismo tiempo que el arte se secularizaba respecto de otros poderes (la Iglesia, el rey, el Estado). Paulatinamente, las instituciones fueron estableciendo su poder para determinar qué obras podían ingresar al mundo del arte. Los artistas, tempranamente, se rebelaron. En torno de las obras rechazadas por el Salón de París se gestaban sistemas de identificación y solidaridades basadas en la idea de que el artista que socavaba las bases del lenguaje establecido era incomprendido y rechazado. El cuestionamiento de los parámetros del Salón fue central en la configuración de la idea de vanguardia y de arte moderno. El antiinstitucionalismo, tal como lo señaló Peter Bürger muchos años más tarde, constituye uno de los rasgos más activos en la definición de la vanguardia.

La tensión antiinstitucional no radica, en el arte contemporáneo, tanto o tan solo en el cuestionamiento de las instituciones que admiten o rechazan obras. Reside en una operación más sofisticada que se articula sobre todo el sistema del arte, que pone en escena todas sus creencias respecto de cómo se constituyen el concepto y el valor de una obra. Cuando Marcel Duchamp tomó objetos comunes de la vida más cotidiana (una pala, un escurrebotellas, un mingitorio) y los introdujo en el espacio del arte diciendo que eran arte porque él, un artista, lo señalaba, estableció nuevas bases para el hacer artístico, no ya sustentadas en el oficio, en los materiales, sino en la simple selección de objetos cotidianos que, elegidos por el artista, entraban en los espacios de exposición. La operación implica una completa revisión del problema de los valores artísticos y del propio estatuto de la obra de arte. El artista, más que la institución, establece qué es una obra. Las instituciones, jaqueadas por los errores sucesivos que las habían llevado a expulsar obras que luego eran reconocidas como el

arte del futuro, cada vez más se plegaron al juego del antiinstitucionalismo admitiendo intervenciones que cuestionaban sus propios procedimientos. Toda una zona del arte contemporáneo implica poner en cuestión las instituciones desde las instituciones mismas. Para el artista ya no se trata de destruir los museos, tal como declaraban los futuristas en su manifiesto. Se trata de un diálogo amable, lleno de ironía y de sutilezas, desde las que aquél cuestiona el sistema que regula el arte.

Una expresión contundente de antiinstitucionalismo es la que representa la obra de Antonio Caro *Aquí no cabe el arte*. La instalación, que envió en 1972 al XXIII Salón Nacional de Artistas, en Bogotá, en el que fue aceptada y exhibida, sostenía, con letras potentes, calcadas del lenguaje de los carteles en las manifestaciones, que en esa institución no cabía el arte. La visión cercana y el análisis detallado de la obra dan cuenta de su contenido político: debajo de cada frase, de cada letra, figuran los nombres de las víctimas del movimiento estudiantil asesinadas por el gobierno entre 1969 y 1972 y de las masacres de la comunidad indígena de Guahibo durante 1970. Lo que la obra de Caro implícitamente declaraba era que, en tal contexto, no había sitio para el arte.[21]

La pieza de Luis Camnitzer *Miro, admiro, mío* (2006) toma como punto de partida la frase que Julio César pronuncia en la batalla de Zela (*Veni, vidi, vici*). Mirar, admirar, poseer, refiere a la actitud compulsiva que puede caracterizar a una feria de arte. Remite también al turismo artístico que lleva al público a adquirir rápidamente la experiencia de una exposición. Poseer

---

21 "Caro seguramente encaja en la corriente artística que desde los sesenta se ha categorizado como conceptualismo. Pero también encaja en algo más vasto y culturalmente más importante. Caro se manifiesta en una forma muy particular de guerrilla visual. Cuidadosamente apunta a errarles a los blancos de tiro definidos y amados por la estructura de poder artística. Esa voluntad de errar es difícil de analizar con palabras de la jerga de la crítica artística, del mismo modo que su voluntad de localismo es difícil de exportar" (Camnitzer, 1995:44).

la obra no implica acceder a su pensamiento. Y esto es lo que parece advertirnos Camnitzer, invitándonos a aproximarnos a su obra y al arte en general desde la reflexión.

Un enfoque distinto permite el registro de la performance que organizó Ivald Granato, *Mitos vadios*, con la participación de Ubirajara Ribeiro, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Marta Minujín, Regina Valter, Júlio Plaza, Rubens Gerchman y Lygia Pape, entre otros, en un estacionamiento para autos de la rua Augusta de San Pablo, en noviembre de 1978. El encuentro se hizo en paralelo a la 1ª Bienal Latinoamericana Mitos e Magia, versión oficial a la que Granato oponía mitos vagabundos, corporales, sensoriales.[22] El evento reunía situaciones hilarantes: Hélio Oiticica caminaba en *sunga* (malla de baño ajustada), con peluca y zapatos plateados (*Delirium ambulatorium*); Júlio Plaza repartía volantes contra el mercado de arte (como "el mercado de arte es un preservativo de la creación"); Ubirajara Ribeiro invitaba al público a disparar sobre obras de arte, e Ivald Granato aparecía vestido con un saco a rayas, corbata, sombrero y anteojos oscuros, diciendo que él *no* era Ciccillo Matarazzo, creador de la Bienal de San Pablo (Aguilar, 2011).

18 La crítica institucional se enmarca dentro del *giro conceptual* que caracteriza la escena global del arte durante los años setenta. Inicialmente formalizado a partir de la obra de Joseph Kosuth *Una y tres sillas*, de 1965, el

---

22 "…no es casual que Granato marcara una línea divisoria en el arte brasileño de fines de los setenta entre los *mitos mágicos* auspiciados desde las instituciones oficiales y los *mitos vadios* que se dilapidan en un día, en un estacionamiento abierto de la ciudad de San Pablo. *Vadios* significa *vagabundos*, *errantes*, también *ociosos*: frente a la idea del arte latinoamericano como deudor de un mito, el de la identidad, al que debe servir y amparar, se presenta el arte como errancia y como inversión. No volcado al monumento sino a lo efímero, frente al modelo de las identidades fijas y administradas, Granato y sus compañeros nómades apuestan por la modulación de la energía, la dilatación de las máquinas sensoriales, la temporalidad dramática del cuerpo" (Aguilar, 2011).

conceptualismo se imprime en términos lingüísticos y en términos políticos. En esta instalación Kosuth confronta una silla de verdad, una fotografía de la misma silla y la definición de silla que propone el diccionario. Es una propuesta autorreferencial, circular, en la que el carácter artístico depende simplemente del acuerdo que establece el mundo del arte para considerar que este conjunto de elementos es una obra. Ésta nos señala que el arte puede no ser el resultado de una tarea creativa manual. Puede ser, sencillamente, un proceso mental. La obra nos habla de ella misma; no nos habla de la historia, ni del amor, ni de lo sublime, nos remite a su propio mecanismo.

En América Latina, sin embargo, las prácticas conceptuales pueden leerse desde otros puntos de partida y utilizarse otros ejemplos. En 1963 León Ferrari realiza *Cuadro escrito*, un extenso texto en el que describe la obra que haría si supiese pintar. Con otros procedimientos, completamente distintos a los de Kosuth, Ferrari nos dice que no es necesario hacer una obra de arte, simplemente puede describírsela y exponer el texto como si se tratase de un manual de instrucciones que podrían ser seguidas por cualquier otro, no necesariamente el artista. Algo que también nos está diciendo Kosuth, ya que cualquiera puede tomar una silla y colocarla ante la mirada del público. No se necesita un oficio particular para mover un objeto.

Para el argumento que aquí exponemos es importante destacar los puntos de contacto en el concepto general de estas obras, ya que permite poner en evidencia cómo desde fines de los cincuenta, y particularmente en los sesenta, se encuentran disponibles una cantidad de recursos que operan en forma simultánea en distintas situaciones.[23] Y aunque el

---

[23] "…me deprimía pensando que siempre que creía haber hecho algo original ya lo había hecho alguien cinco, diez, quince años antes. El ejemplo que recuerdo mejor es el de un papel de gran formato y de buena calidad,

resultado es completamente otro –la distancia entre la silla de Kosuth y el texto escrito a mano de Ferrari es evidente–, existe una relación en el procedimiento interno. El giro del oficio al enunciado introduce un cambio central en el arte del siglo XX, que comienza con Duchamp en los años veinte y se generaliza desde los sesenta.

En la segunda edición de un libro pionero, *Del arte objetual al arte del concepto*, publicado en 1974, que se leyó en América Latina fundamentalmente porque estaba escrito en español (podría entenderse como el libro que devolvió a España la capacidad de producir reflexión teórica impactando en el mundo del arte después de los años de encierro del franquismo), el teórico Simón Marchán Fiz se refería al "conceptualismo ideológico" como aquel que iba mas allá de un sentido autorreflexivo para involucrarse con lo social (Marchán Fiz, 1974). Marchán Fiz fundaba sus consideraciones en la exposición *Arte e ideología del CAyC* (1972) o en las del Grupo de los Trece, que desde el CAyC promovía Jorge Glusberg. Un grupo cuyas intervenciones, inscritas con más evidencia en el formato del documento de arte que caracteriza a las prácticas conceptuales internacionales, no estaban al margen de lo que se había producido en Buenos Aires entre 1967 y 1968. Los procedimientos, las formas de decir indirectas, obliteradas, fueron vinculándose a prácticas –que en ocasiones dialogaban con lo clandestino– desde las que el arte quería vincularse con la vida y transformar el mundo, una de

----

Ingres o Canson, que doblé en diagonal sobre sí mismo y después desplegué. El pliegue que quedaba era el único elemento, la línea divisoria de lo que en realidad había sido un *ready made* monocromo. Estaba muy orgulloso de ellos hasta que, varios meses después, [Mathias] Goeritz me envió una monografía en la cual se reproducía un trabajo idéntico suyo, hecho por lo menos diez años antes. Lo más divertido fue que Goeritz, para consolarme, me dijo que él nunca había inventado nada. Esto me ayudó mucho, sobre todo a darme cuenta de que toda la paranoia sobre la originalidad era una actitud patológica" (Yve-Alain Bois, en Guasch, 2012: 28-29).

las agendas centrales en todo programa de vanguardia. Así, un artista como Horacio Zabala pensaba un modelo de cárcel en un diagrama sintético que se parecía más a un esquema de representación científica que a una obra de denuncia de la dictadura. Ese lenguaje ajeno a la retórica del cartel político, el eslogan, los grafiti o el mural urbano creaba signos de disidencia que querían instalarse en la realidad manteniendo activa su productividad crítica. El juego con una lectura opaca, el hecho de que este lenguaje no pudiese ser fácilmente decodificado, en muchos casos, por la mirada castrense, operaban como tácticas para mantener estos signos visuales en movimiento. Las palabras se desdoblaron en su sentido gráfico y en su significado. Pensemos, por ejemplo, en el activismo de las tipografías que podían encontrarse en obras como *Violencia* (1973), palabra-póster con la que Juan Carlos Romero empapelaba las paredes del CAyC, o en el texto de Antonio Caro "Aquí no cabe el arte", asociado a estudiantes e indígenas asesinados por el gobierno colombiano. Un artista crítico, que desechaba los caminos fáciles para etiquetar las formas como fue Juan Pablo Renzi, se resistía a lo que consideraba la moda del "arte conceptual", que ordenaba en el campo de las tendencias artísticas lo que era parte de un movimiento revolucionario.

En este conjunto de prácticas me interesa destacar que lo importante no es la genealogía. Más que incrustarlas dentro del conceptualismo gestado en los centros del poder artístico, lo que las hace significativas son las maneras en las que intervinieron en situaciones precisas. Y también las generaron.

19 La globalización transformó las formas de producción artística. La "bienalización" del universo del arte contribuyó a la estandarización de determinados formatos en el arte contemporáneo. Las bienales son una forma de poner a las metrópolis en el mundo, de darles visibilidad cultural, de establecer modelos flexibles para la internacionalización de los artistas, de generar criterios para volver legibles las filigranas

del arte contemporáneo. Desde los años noventa las bienales dejan de ser un espacio de exhibición ligado a las naciones. Se convierten en sismógrafos del mundo del arte global. En los ochenta, la Bienal de Venecia inaugura el *Aperto*, una sección para exponer artistas jóvenes. En el ámbito latinoamericano, la Bienal de La Habana, sobre todo a partir de su segunda edición, en 1986, también dejó de lado el criterio de representaciones nacionales, al tomar los mismos curadores de la muestra las decisiones sobre los artistas invitados, seleccionados a partir del tema central establecido para cada edición. Ellos optaron por instituir un modelo de bienal del Tercer Mundo, en el que domina el eje Sur-Sur, centrándose en el arte de América Latina, África y Asia, como respuesta al poder que las bienales tradicionales tenían en relación con la legitimación de ejes euronorteamericanos del arte. En un sentido, podría pensarse en el rol que la Bienal de La Habana desempeñó en la transformación de los criterios de bienales establecidas, actualmente abiertas a investigar y exponer artistas de otras partes del planeta y no solo de los tradicionales centros de arte. Incluso sirvió como modelo para las nuevas bienales en su proceso de multiplicación incesante. Y aunque hayan surgido críticas hacia su institucionalización, éstas todavía dan cuenta de su capacidad para modificar parámetros y proponerse como espacios de intervención.

El circuito del arte contemporáneo también incluye nuevas estrategias de formación artística que, en lugar de articularse exclusivamente sobre el tradicional sistema de las academias, se nutre de las experiencias intensas y efímeras representadas por las iniciativas de los *workshops*. En éstos se comparten conocimientos, experiencias, conversaciones sobre el trabajo artístico y, sobre todo, el tiempo vivido juntos. Estas residencias dan lugar a un proceso doble. Por un lado, ponen la escena local en contacto con artistas internacionales. Al mismo tiempo, a los que provienen del exterior les brinda la posibilidad de realizar una obra vinculada a los lugares

en los que están trabajando, investigar sobre situaciones específicas, nutrirse de materiales e historias que no conocían. La experiencia formativa es bien diferente de aquella a la que se accede a través de años de clases en currículos de academias de nivel terciario y de posgrado. Estos *workshops* ni siquiera suponen que el artista haya tenido una educación artística formal. La selección se basa en la propuesta y en su capacidad para interactuar con las de los otros con los que estará en diálogo y convivencia. Es que para ser artista no es necesario contar con un título habilitante. No es el título, sino la opinión de quienes forman parte del mundo del arte, lo que crea el consenso respecto de quién es y quién no es un artista. Aun cuando se establecieran parámetros para medir la calidad del arte, estos valores pueden cambiar, y una obra que en un momento todos los ojos expertos coincidieron en considerar extraordinaria puede, en una década, caer en el olvido. Algo que la historia crítica del arte, que analiza la construcción social de los valores, continuamente revisa.

Sarah Thornton establece algunas de las redes que legislan el mundo del arte contemporáneo.[24] Sin embargo, su análisis se centra en casos emblemáticos del más glamoroso mundo del arte internacional. La intervención de bienales como La Habana, San Pablo o Estambul señala distintas formas de diagramar las relaciones culturales. El arte contemporáneo no

---

[24] El libro de Sarah Thornton *Siete días en el mundo del arte* se organiza a partir de la descripción etnográfica de un conjunto de casos clave desde los que la autora aborda la estructura del mundo del arte contemporáneo: una subasta de Christie's; la clase de Michael Asher en CalArts; la feria de arte de Art Basel –o feria de Basilea–; el premio Turner; la revista *Art Forum*; el estudio de Takashi Murakami; la Bienal de Venecia. En su conjunto, retrata muy bien cómo funciona el mundo del arte contemporáneo, un funcionamiento que se repite, en forma estandarizada, en la escena global. Sin embargo, muchos artistas de renombre, sobre todo en América Latina, jamás pasaron por clases de maestría, sobre todo porque las maestrías en arte no son frecuentes en los sistemas académicos latinoamericanos (Thornton, 2010).

es uno, se redefine en cada uno de los circuitos en los que se inscribe. Las ferias de arte intervienen en función de los mercados internacionales y regionales, incorporando exposiciones pensadas desde criterios curatoriales, premios para artistas experimentales con jurados internacionales, y ciclos de conferencias en los que suelen producirse intensos debates.

También las instituciones contribuyen al trazado de mapas regionales. En América Latina existe un circuito latinoamericano entre museos que itineran exposiciones entre Lima (MALI), Buenos Aires (Malba), México (MUAC), Brasil (Pinacoteca do Estado de São Paulo); exhibiciones que en muchas oportunidades se realizan con el apoyo estratégico de instituciones poderosas (del Reina Sofía en *Perder la forma humana* o del Museum of Fine Arts de Houston en la exposición *Antonio Berni*). Este circuito se encuentra en plena expansión, explorando nuevas redes que apuntan a una mayor consolidación (por ejemplo, *El siluetazo* se exhibió en el Parque de la Memoria y en el MUAC; *Extranjerías*, en la Fundación Telefónica y en el MUAC; la *Retrospectiva* de León Ferrari, en el Centro Cultural Recoleta y en la Pinacoteca do Estado de São Paulo).

Dentro del sistema de producción artística que caracteriza al arte contemporáneo se distinguen los procesos de realización de las obras involucradas con contextos específicos; por ejemplo, aquellas hechas para un sitio del que no pueden desplazarse y con el que establecen un diálogo productivo.[25] En relación con su vinculación a un lugar o un sitio específico, también se crean piezas a partir de convocatorias ligadas a la

---

25 *Spiral Jetty*, que Robert Smithson realizó en Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, en abril de 1970, sería un ejemplo emblemático de obra de arte *site-specific*: en ella, piedras y sal se disponen en forma de espiral dando lugar a una pieza permanente, una escultura en el paisaje que se modifica con las mareas. Ícono de la cultura contemporánea (y de lo que se ha denominado Earth Art, Land Art o arte de la tierra), la pieza es punto de peregrinaje cultural.

fuerza o la problematicidad de un entorno particular. Por ejemplo, las instalaciones que forman parte de inSITE, evento cultural que tiene por escenario la problemática frontera entre México y Estados Unidos, a la altura de las ciudades de Tijuana y San Diego. Muchas de las instalaciones realizadas para inSITE carecen de sentido fuera de la frontera, pierden eficacia. Son, sobre todo, intervenciones en el espacio público vinculadas a una zona de alta densidad política. Son obras situadas, generadas a partir de un proceso de investigación, para el que los artistas emprenden varios viajes con el fin de analizar la forma de imbricar sus proyectos con las características culturales del lugar. Las acciones comprenden desde las intervenciones de carácter específico, más monumentales, hasta experiencias procesuales que incorporan nociones de psicogeografía.

Un arte situado requiere una actitud investigativa de parte del artista. Éste asume una actitud comparable a la de un etnógrafo (tal como lo denominó Hal Foster), que analiza cuál es la obra que puede volver visible una condición oculta, pero significativa, del sitio en el que se instala.

En muchos casos, ya no se trata de pinturas, esculturas, obras en papel, que, concebidas en el estudio del artista, se trasladan a los espacios internacionales de exposición. No es que esto no suceda, pero en forma dominante los artistas que participan de eventos *site-specific* o que realizan obras para un encuentro internacional suelen trabajar dentro de la lógica de producción que comienza a percibirse desde los años sesenta y que se generaliza en los noventa: un arte de "instalaciones", de objetos que, extraídos de la corriente de la vida misma, adquieren en el lugar de exposición un sentido y una vida nuevos. No alejados, por supuesto, de aquel significado que les concede su función, pero aliados con otros sentidos inesperados que los vuelven portadores de una nueva elocuencia, poética o política. Constelaciones de objetos que constituyen obras situadas, armadas en el lugar de exposición o en el espacio público, urbano, como una interferencia. Invaden la ciudad con

carteles publicitarios (como vimos en la intervención de Jaar) o, incluso, pueden ser simplemente una acción conservada en el registro de un film o en un conjunto de fotografías de índole documental. Acumulaciones que pueden partir de la reunión de obras de otros, de reproducciones, de archivos documentales, de registros de fotocineros. Un conjunto de materiales que no fueron concebidos como obra y que adquieren estatuto de objeto de exhibición en las salas del museo o del encuentro. Siguiendo a George Yúdice (Yúdice, 2001), puede asimilarse este nuevo sistema de producción artística al de las maquiladoras. Un arte de armado, en el que el artista puede trasladar proyectos o listas de materiales que es posible, incluso, solicitar por correo electrónico. El artista actúa, en ocasiones, como un organizador de materiales que provienen del lugar que va a intervenir, como el planificador del nuevo sentido que les atribuye al ponerlos juntos en un determinado espacio. Esta condición de armado, que lleva a que en ocasiones no se requiera la presencia del autor, es una de las características del arte contemporáneo. Una condición que probablemente inauguró Marcel Duchamp cuando, en 1919, desde Buenos Aires, enviaba a su hermana Suzanne, como regalo de boda, un conjunto de instrucciones para construir un *ready made* consistente en un libro de geometría que debía colgar en su balcón, dejando que la lluvia y el viento lo fueran estropeando.

Un arte, también, de edición, en el que el artista se vale de obras preexistentes, productos culturales disponibles. Ya no elabora sus trabajos a partir de la pintura o de un bloque de mármol, sino de objetos que han sido realizados por otros, que se reprograman a partir de la lógica de la obra nueva, incorporando películas, estilos artísticos y elementos ya existentes. El uso de formas ya producidas, un arte de posproducción (Nicolas Bourriaud, 2007).

20 La historia del arte se ha escrito desde parámetros patriarcales, tanto en términos internacionales como

latinoamericanos. Solo recientemente se ha iniciado la tarea de revisar la obra de artistas excluidas de los relatos establecidos de la historia del arte. En América Latina se ha emprendido el estudio de artistas mujeres que desarrollaron su producción desde el siglo XIX en adelante (Cavalcanti Simioni, Dorotinsky y De Luca, 2013). Pero los resultados de estos estudios aún no han impactado en forma consistente en la museografía. Se buscan en los depósitos obras jamás exhibidas o analizadas para colgarlas en las salas, pero todavía no existen políticas decididas de adquisición de piezas de artistas cuyos trabajos son, muchas veces, considerados anécdotas menores dentro de la gran historia del arte.

Aunque las perspectivas elaboradas desde el feminismo, desde los estudios de género y, más recientemente, desde lo que en la academia norteamericana se ha denominado teoría *queer* han modificado parámetros, las formas de representación no han cambiado significativamente en las exhibiciones de arte contemporáneo. Un estudio riguroso demostraría que, aun en las realizadas durante los últimos diez años, las mujeres no superan el 20%.[26] Pero, por supuesto, estos argumentos carecen de consistencia. Los números y los porcentajes no se ajustan a parámetros estéticos. Lo que el mundo del arte sostiene es que si las obras son buenas serán valoradas, sin importar si el artista es varón o mujer. Si aceptamos estos argumentos tendríamos que aceptar también que la diferencia en términos de representación indica que la obra de las artistas mujeres alcanza en muchas menos oportunidades la calidad necesaria para su visualización. La pregunta podría ser, entonces, ¿qué es lo que los parámetros existentes no nos han permitido valorar?, ¿qué otras sensibilidades, distintas de aquellas que recoge el canon dominante, han sido negadas?

---

26 En un seminario dictado durante 2010 en la Universidad de Texas en Austin, se realizó un análisis de las exhibiciones de arte latinoamericano contemporáneo posteriores al año 2000: las mujeres representaban el 18%.

Desde estas preguntas puede ejercerse una crítica a los criterios patriarcales y también coloniales que han dominado en el canon estético que regula qué es la calidad artística. No se trata, entonces, de computar olvidos, sino de comprender cuál es la operación de disciplinamiento de las sensibilidades que ha permitido que la historia se organice de cierto modo, invisibilizando discursos difíciles de domesticar.

A fines de los años sesenta comienza la investigación sistemática de nuevos repertorios iconográficos, generalmente ligados a experiencias que se asociaban a lo femenino (centralmente la maternidad), así como de lenguajes, materiales y formas de expresión que hasta entonces habían sido clasificados y relegados como "artes menores", sobre todo la cerámica y los textiles. Junto a esto se produce también una revisión de las iconografías de los cuerpos codificados como femeninos y masculinos. Los puntos de vista desde los que habían sido representados fueron intensamente transformados, y ello dio lugar a una revolución de las representaciones que continúa en el arte más contemporáneo. Cuerpos desmarcados de las categorías binarias hombre-mujer, cuerpos travestidos, cuerpos otros. No solo se trató de imágenes, generadas sobre todo a partir del registro de performances; también se representaron y exploraron los fluidos (la saliva, la sangre, el semen) y las cavidades internas del cuerpo. En los años setenta las representaciones de los cuerpos estallaron en fragmentos desde los que se configuraron nuevos sentidos. En 1970 Judy Chicago decide comenzar a dictar un curso feminista en la universidad de Fresno (Fresno State College); acuña entonces el término "arte feminista" y crea el primer programa de arte feminista de los Estados Unidos. En 1972 lo radica en CalArts (California Institute for the Arts), junto con Miriam Schapiro, con quien organiza *Womenhouse*, la primera exposición de obras de arte realizadas desde una perspectiva femenina. Fundan el Woman's Building (1973-1991), un taller que permitía a las mujeres explorar sus lenguajes y su condición.

En 1976, la artista mexicana Mónica Mayer lee en el número 6 de la revista *Artes Visuales*, del Museo de Arte Moderno (MAM) de la ciudad de México, una entrevista a Judy Chicago. Resuelve entonces cursar sus estudios de maestría en el programa feminista de Los Ángeles. La celebración del Año Internacional de la Mujer en México, en 1975, dio pie a exhibiciones y conferencias sobre el lugar de la mujer en la sociedad mexicana y en el arte. La performance que Lourdes Grobet realiza en la Casa del Lago en 1975 y el conjunto de obras que toman visibilidad en el *Salón Nuevas Tendencias 1977-78*, desarrollado en el MAM de México, con las obras de Magali Lara, Mónica Mayer y Pola Weiss, señalan la presencia de una agenda relacionada con lo femenino en el arte contemporáneo mexicano (Giunta, 2013b).

En principio, parecen no existir en el resto de América Latina formaciones artísticas vinculadas a la segunda ola del feminismo. Sin embargo, la investigación más reciente revela que esta relación sí existió, pero que la historia fue interrumpida.

En el seno de la formación feminista UFA (Unión Feminista Argentina), creada en 1970, la cineasta María Luisa Bemberg, una de sus fundadoras, realiza el film *El mundo de la mujer* (Bemberg, 1972), una aproximación irónica a la gran feria que en 1972 se organizó en la Rural de Palermo, en Buenos Aires, para exponer productos ligados al mercado de lo femenino. Bemberg parodia la mercadotecnia en torno de la mujer utilizando técnicas de montaje de imágenes y textos. En la misma película aparecen referencias a la acción política que podía realizarse interviniendo en estos eventos: al comienzo del film se ve la imagen de Sara Torres, una figura histórica en el feminismo argentino de los años setenta, distribuyendo obleas en la puerta de la Rural (Rosa, 2013). Bemberg produce así un film de activismo feminista en el que deconstruye críticamente la feria de la industria y la propaganda dedicadas a la mujer como estereotipo orientado

al consumo, con el fin de producir una nueva conciencia política. Como el Grupo Cine Liberación (de Fernando "Pino" Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo) o el Cine de Base (Raymundo Gleyzer), utilizaba el cine como instrumento de concientización. La relación entre feminismo y militancia quedó, sin embargo, subsumida en la "lucha mayor" que buscaba la transformación total de la sociedad y no únicamente de la situación de algunos sectores. Tal disyuntiva no solo atravesó al feminismo, sino también a las organizaciones gay, cuya militancia y reclamos, de difícil articulación pública durante los años represivos de la dictadura, recién tendrían visibilidad social con el retorno a la democracia, en los ochenta.

A fines de los años sesenta la artista colombiana Clemencia Lucena realiza dibujos en gran formato, articulados desde estrategias conceptuales, en los que se apropia críticamente del discurso de los certámenes de belleza y de la sección de sociales del periódico. Un detonante cultural importante en la cultura colombiana fue la actitud de María Victoria Uribe, elegida Señorita Bogotá en 1968, quien se expresaba libremente sobre temas como el aborto y el amor libre y posaba con un traje de baño cubierto por una ruana. Lucena toma noticias "femeninas", las corta, las amplifica y las cruza con discursos políticos, en una operación de parodia crítica. En 1971, cuando se vincula al maoísmo integrándose al MOIR (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario), pasa a representar a la mujer en el rol que corresponde a la perspectiva del partido: acompañando a los hombres en huelga desde tareas femeninas, o marchando en la manifestación con sus hijos. Su arte pasaba de la crítica de los medios de comunicación a la propaganda política en la que la mujer se inserta en un relato patriarcal. El tránsito en la obra de Lucena permite visualizar el conflicto entre marxismo y feminismo (Dahan, 2008).

En 1967 Teresa Burga exponía en la galería Cultura y Libertad de la ciudad de Lima una ambientación con imágenes de la mujer representadas por siluetas caladas, ubicadas

en distintas situaciones domésticas (sentada sobre un cojín, peinándose, acostada, en un baño). Las imágenes pueden pensarse en paralelo a las de Lucena, o también a aquellas que desarrollaban en un registro pop artistas como Delia Cancela, Dalila Puzzovio o Marta Minujín en la escena del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires. Una aproximación que en la obra de Burga se vuelve analítica y autorreferencial en su exposición *Autorretrato. Estructura-Informe, 9.6.72*, que presenta después de una residencia en la University of Chicago, en la que reúne documentos, imágenes, esquemas que registran informes sobre su propio cuerpo; datos extraídos en un solo día de su rostro, su corazón, su sangre. Una aproximación topográfica que inscribe en un lugar técnico la pregunta que se diseminaba en el universo de las representaciones sociales de lo femenino en los años sesenta. Esta pieza adquiere un nuevo sentido cuando se la pone en correlato con la instalación *Perfil de la mujer peruana*, que realiza en colaboración con la socióloga Marie-France Cathelat en 1981, a partir de una encuesta sobre las mujeres de clase media de Lima de entre 25 y 29 años que cubrió doce perfiles (entre ellos, fisiológico, psicológico, afectivo, educativo, profesional, económico, jurídico, político), buscando medir la comprensión del género y del lugar de la mujer en la sociedad peruana y cuestionar sus estereotipos. Los resultados de la encuesta se presentaron en forma de exposición, con el fin de dar una representación sensorial a la información sociológica.

En el mapa incompleto y fragmentario desde el que podemos abordar la actividad creativa de las mujeres, el grupo boliviano de Mujeres Creando tiene un posicionamiento radical que contesta muchos de los dispositivos ideológicos que han buscado desmovilizar la fuerza del feminismo.[27] No cabe ubicar

---

[27] María Galindo escribe sobre el lugar insubordinado del feminismo: "Me reconozco y me presento como feminista porque esa palabra todavía provoca incomodidad en cientos y cientos de hombres y en cientos y

a este grupo en el circuito tradicional del arte. Sin embargo, como activistas, ellas han participado en exposiciones para las

----

cientos de mujeres y de situaciones. La palabra feminismo funciona como un termómetro de rebeldía; cuando una mujer te dice que está de acuerdo con todo, pero que por favor no la llamen feminista es que se hace la ilusión de poder tener un espacio de negociación personal con el patriarcado para no perder el campito que cree ocupar. […] Me presento y me reconozco como feminista porque en esa palabra habita todavía cierto aire de misterio, porque en esa palabra habita todavía un cierto aire de postura peligrosa, porque en esa palabra habita todavía un cierto aire de que fuera innecesario serlo, o pasado de moda serlo. […] El feminismo sigue funcionando como un compuesto químico que, con tan solo unas gotitas, agrieta cualquier ideología para dejarla al descubierto en sus contenidos patriarcales. […] El feminismo sigue siendo un barco a contracorriente que es difícil de remar y es eso lo mejor que tiene. Pero también estoy consciente que nos vienen robando hasta la palabra feminismo. Uno de los actos del poder es devorárselo todo […] Este robo, esta ocupación, esta cooptación de varias de las luchas, de los contenidos y de la palabra feminismo, esta ocupación de su territorio tiene como resultado una fallida revolución feminista de la que hay que hablar si queremos continuar hablando de feminismo. Es imposible desarrollar, igualmente abordar tesis alguna en torno a una postura feminista sin pasar por el análisis de una suerte de fracaso feminista y de la derivación del discurso feminista en políticas de control del cuerpo de las mujeres, sin pasar por el análisis de ese generalizado uso de la categoría de 'género' en políticas de organismos internacionales y gobiernos que con 'perspectiva de género' han abierto los ejércitos para mujeres, practicado esterilizaciones coercitivas como en el Perú o sobrendeudando a las mujeres con el microcrédito como en Bolivia; todo eso, por supuesto, con perspectiva de género…". Galindo propone en su libro "una alianza insólita y prohibida fundada en la condición de ser mujeres no como un hecho biológico, sino como una condición histórica y social". El sujeto al que se refiere es un sujeto no homogéneo que reúne a putas, lesbianas, indias, migrantes, trabajadoras, "revueltas y hermanadas": "no es la mujer en cuanto mujer, sino la mujer en rebeldía en cuanto histérica, inconforme y desadaptada. Nuestro sujeto es la loca. La loca es la desobediente concreta. La loca es la que la comunidad señala como loca, como 'la otra', como la 'rara', como la amenaza. […] La despatriarcalización es la invitación histórica para que la loca abandone su soledad desquiciante […] La despatriarcalización nos permite entender la desobediencia cultural como una estrategia liberadora, nos permite entender el cuestionamiento de la familia como una estrategia liberadora, nos permite desplegar la desobediencia cultural en todas las direcciones y entender la huida como una estrategia liberadora" (Galindo, 2013).

que elaboraron propuestas específicas, como *Principio Potosí*, efectuada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Surgido en 1992, Mujeres Creando es un colectivo anarquista feminista que sostiene como premisa la acción individual, el principio libertario de la decisión sobre el propio cuerpo, y que lleva adelante acciones públicas, por ejemplo, contra el microcrédito como nuevo sistema de endeudamiento de las mujeres en Bolivia. Sus intervenciones se articulan desde diversas plataformas: el periódico *Acción Pública*, la Radio Deseo (desde 2007), publicaciones, videos y performances. El video *La Virgen Barbie* registra una performance en la que una mujer, con ropajes que parodian los de una virgen, se despoja de ellos y los cambia por los de las mujeres bolivianas. En el video se la escucha recitar:

> No quiero ser la madre de dios, de ese dios blanco civilizado y conquistador. Que dios se quede huérfano sin madre ni virgen. Que se queden vacíos los altares. Y los púlpitos. Yo dejo este altar mío. Lo abandono por decisión libre. Me voy, lo dejo vacío. Quiero vivir, sanarme de todo racismo, de toda condena, de toda dominación. Quiero sanarme yo misma y ser una mujer simple. Ser como la música que solo sirve para alegrar los corazones. He descubierto que para ser feliz solo hay que renunciar a tus privilegios, a tus virtudes y perfecciones. Proclamo la inutilidad de los privilegios. La tristeza de los altares. La muerte del capitalismo.

El lema que han inscrito en grafiti y que representa su más reciente afirmación sostiene que "para descolonizar hay que despatriarcalizar". La agenda propone la revisión de todos los fundamentos que circunscriben el lugar de la mujer; implica el cuestionamiento completo del sistema: "El feminismo no es una suerte de lucha sectorial de las mujeres, es una lucha antisistémica imprescindible", sostiene María Galindo (Galindo, 2013).

21 Desbordadas de los discursos del feminismo o de aquellos que pautaban las relaciones correctas entre el arte y la política, en los años setenta irrumpe paulatinamente un conjunto de representaciones que problematizan las posiciones esencialistas respecto de lo femenino y lo masculino, que se inscriben en una política de los cuerpos que cuestiona el orden social heterosexual dominante. No existe un único discurso fundante de esta nueva visualidad. La reflexión sobre el lugar de la mujer, sobre el cuerpo femenino y el cuerpo masculino, sobre el cuerpo en general y la desmarcación respecto de los modelos de sexualidades correctas, expande el campo de reflexión sobre sus potencialidades desde el territorio de las imágenes. Como señalamos anteriormente, no solo se trató de imágenes, sino también de lenguajes y de repertorios simbólicos. El concepto de manualidad, de arte de la alfarería y el bordado se integró como canal expresivo para sensibilidades desmarcadas del canon patriarcal y heterosexual. Aquellos repertorios que investigó el feminismo de los años setenta dieron disponibilidad y legitimidad a materiales que antes habían sido expurgados del territorio del gran arte. Los bordados y las frazadas del artista paraguayo residente en la Argentina Feliciano Centurión; los que realizan los artistas argentinos Leo Chiachio & Daniel Giannone; la parafernalia de plásticos e instrumentos de cocina y de limpieza que utilizó en sus esculturas el argentino Omar Schiliro; las manos fotografiadas por la mexicana Ana Victoria Jiménez, inmersas en tareas de limpieza doméstica: son éstos tan solo algunos casos posibles para señalar el uso de materiales y temas que carecían de estatuto estético. Introducen elementos de domesticidad asociados culturalmente al universo de lo femenino; elementos disponibles hoy para desarrollar incluso versiones distantes de la representación social que asocia lo femenino a la delicadeza: las flores en cerámica, brutales y sexuales, de Marcia Schvartz podrían servir como ejemplo.

El grupo Polvo de Gallina Negra, que en 1983 forman Mónica Mayer y Maris Bustamante en México, realiza en 1986 una performance televisiva en la que desarma y parodia el estereotipo femenino asociado a la maternidad. Aun cuando el feminismo revisaba críticamente el rol materno, no se problematizaba su sacralidad ni su relación estrecha, identificatoria, esencial(ista), con el cuerpo femenino. No se habían producido las condiciones históricas para convertir la certeza o la naturalización de un rol en cliché o estereotipo. En la performance *Madre por un día* ellas "embarazan" al conductor interviniendo su cuerpo con una panza y agregando una serie de polvos para obtener los "síntomas" del embarazo. Convierten el cuerpo masculino y la maternidad en una condición alterna.[28]

El humor y el sarcasmo no solo les permiten destronar la belleza y naturalidad de la maternidad. Ésta se descalza del espacio publicitario y femenino para convertirse en un conjunto de dispositivos que desarman el cuerpo para armarlo de otra forma. La performance, en su conjunto, contiene una crítica del feminismo que dominaba en las expresiones visuales que se habían elaborado desde los años sesenta. Ellas producen una desnaturalización, introducen lo alternativo, una resistencia frente al carácter normativo del sexo, una teoría del cuerpo. Aquello que Beatriz Preciado denomina "contrasexualidad", entendida ésta como el situarse fuera de las oposiciones hombre-mujer, masculino-femenino, heterosexualidad-homosexualidad. Desde este punto de vista, Preciado define la sexualidad como "tecnología", y considera que

> …los diferentes elementos del sistema sexo-género denominados "hombre", "mujer", "homosexual", "heterosexual",

[28] Ver en http://www.youtube.com/watch?v=WEhYebSmX2c&feature=gv (consultado el 25-6-2013). El programa se emitió en el canal 2 de Televisa el 28 de agosto de 1987.

> “transexual”, así como sus prácticas e identidades sexuales, no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos… (Preciado, 2011:14).

Una tecnología que se instala en el campo de reflexión sobre la administración política de los cuerpos. Un descalce de los cuerpos que pone en escena Maris Bustamante con su performance fotográfica *El pene como instrumento de trabajo* (1982), en la que responde a las teorías de Freud que vinculan los proyectos de trabajo en las mujeres con la envidia del pene. Como respuesta, ella se colocó un falo en la cara.

En 1975, el mismo año en el que Lourdes Grobet presentaba las fotografías de ella misma, en tamaño natural, atravesando con su cuerpo el papel tensado en un bastidor en la ciudad de México, Carlos Leppe colgaba tres fotografías, también de él mismo, semidesnudo y travestido, en la galería de diseño Módulo y Forma de Santiago de Chile. Con su cuerpo cubierto con un vestido de satén, perforado, dejando ver los senos, o el cuerpo desnudo, con el sexo cubierto con vendas, Leppe, repetido, contorsionado, pone en crisis con esta performance el paradigma patriarcal del Estado nacional y autoritario (*El perchero*, 1975). Una intervención que comparte registros con la de Juan Dávila, cuando en 1994 representa a Bolívar, el héroe, travestido, mestizo y transido de gestos que lo vinculan a la cultura popular (como el roto Juan Verdejo de la revista *Topaze*) y a la crisis de los discursos del progreso emblematizada por una parodia de estructura abstracta (*El Libertador Simón Bolívar*, 1994). En la performance *El día que me quieras* (1981, galería Sur), Leppe aparece maquillado, cruzando el sonido y los estereotipos del tango, la imagen de Gardel, la voz de su madre y los programas de la televisión

chilena. Usa como soporte su propio cuerpo. Sus performances involucran travestismo, mutilación, violencia; importan una contravención respecto del modelo represivo de los cuerpos que normaba sexualidades, comportamientos y la vida misma, administrado por el Estado dictatorial.

El cuerpo, también, como expansión y felicidad. En 1981 Eduardo Kac crea una serie de siete *Pornogramas*. Como parte de los movimientos Gang y de Arte Porno, realiza eventos, performances, poesía visual y concreta, grafiti, dibujos y fotografía. El movimiento entendía la pornografía como un movimiento de resistencia política y como un medio innovador. Kac utiliza el cuerpo como un medio de escritura. Los desnudos, que parecen volar con las piernas para arriba, reiteran la letra "u", que es el sonido del abucheo. La forma en la que se disponen los cuerpos, la sonrisa, producen una tensión, una aparente contradicción que expande los significados. La fotografía permite la circulación de este poema escrito con el cuerpo (Kac, en Moulon, 2011).

Una escena de cuerpos expuestos y de sexualidades desclasificadas que también emerge en la Argentina de los años ochenta, sobre todo en los tiempos de la posdictadura, y que se vincula, en un sentido, a la escena del Rojas en los años noventa y a nuevas formas de intervención en el cambio de siglo. *Frenesí*, el video que acompañó la retrospectiva de Liliana Maresca, condensa muchas referencias al clima cultural de los noventa.[29] Una escena y un clima cultural en los que el sida intervino con un efecto devastador: no solo

---

[29] "Ella tiene un modo de producción que es absolutamente singular. En ella se van tejiendo ciertas preocupaciones que le generan a veces… yo no diría que son determinados aspectos políticos porque eso sería remitirlo a un hecho, a un episodio coyuntural […] Yo creo que hay una reflexión sobre el mundo que hace Liliana y que está tejida, o es la misma a otro nivel que la reflexión que ella hace sobre su propia vida y sobre la condición del ser humano, sobre la condición de la existencia o del paso por este mundo" (Gumier Mayer, en *Frenesí*, 1994).

porque muchos artistas fallecieron por su causa (desde Liliana Maresca hasta Batato Barea, Feliciano Centurión u Omar Schiliro), sino porque también dio lugar a mecanismos sanitarios y morales que intervinieron sobre la expresión de las sexualidades. Y su contracara. En una heladera antigua, Graciela Sacco inscribe dos cuerpos cruzados, abrazados: buscó representar el impacto que el sida tuvo sobre los afectos ante el temor al contagio (*Pasión*. Serie *En peligro de extinción*, 1994). "Una empresa terapéutica de regulación de la sexualidad" articulada por el clima social, según palabras de Néstor Perlongher (Perlongher, 1997). Confrontando el estigma social y los prejuicios que rodearon al HIV, Roberto Jacoby imprime en una remera la frase *Yo tengo SIDA* (1994), lanzando una impactante campaña antidiscriminatoria.

22 Se trata también de la administración de los cuerpos. Biopoder, las técnicas del Estado para subyugarlos. El cuerpo como entidad biopolítica gobernada desde distintos sistemas de control estatal, desde la medicina y las instituciones que la regulan, la educación o el sistema carcelario. El arte contemporáneo expone e investiga los mecanismos de control de los cuerpos, abstrae sus relaciones tradicionales, inventa otras que funcionan como observatorio. Son conocidas las formas de poner esto en evidencia en las obras de Santiago Sierra. En la Bienal de Venecia no dejaba entrar al Pabellón de España más que a los españoles que portaban pasaporte. Y así, además de confrontarnos con la discriminación de los sistemas migratorios, ponía en evidencia que, en el ámbito de la libertad absoluta que representa el arte, podían administrarse los cuerpos a partir de documentos emitidos por los Estados. Sierra también pagó a trabajadores que incorporó en sus obras. Trabajar con cuerpos vivos, algo que desde comienzos de los años sesenta realiza Alberto Greco, con sus *Vivo-ditos*, en ciudades de Europa, sobre todo en Piedralaves, España, donde hace sostener a sus habitantes carteles con textos que registran

sus acciones como artista: “Esto es un Alberto Greco”, “Obra de arte señalada por Alberto Greco” o “Alberto Greco”. Greco hace de los cuerpos obras cuando toma una tiza y encierra a un paseante en un círculo que lo introduce en otro mundo, el de un señalamiento artístico, un *Vivo-dito*.[30] En 1968, Oscar Bony presentaba en el Instituto Torcuato Di Tella *La familia obrera*, una familia real a la que pagaba por posar el doble de lo que el hombre cobraba en su trabajo. Las opiniones del público común y de los que la juzgaban desde los sectores de izquierda la consideraron incorrecta. La crítica a la estructura capitalista que podía sentirse en la obra desacomodaba el discurso literal desde la situación extraña que provocaba la coexistencia en el mismo lugar del trabajador y el público. Sin retórica, se producía una relación mediada, vivida, en la que el artista demostraba que el salario regula la vida de las personas.

Un arte de comportamientos, de conductas. Tania Bruguera investiga mecanismos para provocar situaciones políticas. En *El susurro de Tatlin #5* (2008), que realiza en la Turbine Hall de la Tate Modern de Londres, un grupo de la policía montada organiza al público con las técnicas que utiliza para controlar manifestaciones en la vía pública. Al ritmo

---

30 “El arte VIVO-DITO es la aventura de lo real, el documento urgente, el contacto directo y total con las cosas, los lugares, las gentes, creando situaciones, lo imprevisto. Es mostrar y encontrar el objeto en su propio lugar. Totalmente de acuerdo con el cine, el reportaje y la literatura como documento vivo. La realidad sin retoque ni transformación artística. Hoy en día me importa más un ser cualquiera contando su propia vida en la calle o un tranvía, que todo relato técnico y pulido de un escritor. Por lo tanto creo en una pintura sin pintores y en una literatura sin escritores. De esta manera se explica por qué, en los últimos años, el arte plástico recurrió de una manera consciente a jerarquizar el azar. Era una manera de descubrir la otra cara de la razón. Todo aquello que podamos pensar conscientemente, toda nuestra razón nos limita, y caemos muy fácilmente en estructuras elementales y limitadas. Me parece estupendo aquello de que ‘anda siempre en dirección contraria a la que debes ir. Es la única manera de llegar a alguna parte” (Alberto Greco, 1963, en Katzenstein, 2007:38 y 41).

de sus órdenes, los cuerpos se ordenan, se alinean, se desplazan. El espacio de exposición funciona como un laboratorio en el que se pueden observar los mecanismos que regulan las conductas, que no solo provienen de las restricciones o los sistemas de clasificación, sino también de los placeres y de lo desagradable. En 1993 Nicola Costantino presentaba en el Museo Municipal de Rosario y el Casal de Catalunya su exposición *Cochon sur canapé*, un conjunto de animales momificados, en bolsas plásticas cerradas al vacío, que colgaban de un riel. Activaba la sensación de rechazo frente a la muerte, frente a lo escatológico. En la inauguración colocó, sobre una cama de agua con un cobertor de satén rosa, un cerdo relleno. El público se abalanzó a comer sus trozos con la mano, rodeado de las bolsas con los animales momificados. Las conductas negociaron emociones y se encadenaron en función de una, dominada por el espíritu del *vernissage*, que se desarrolló en el entorno de un banquete con elementos macabros. El banquete, invitar al público a compartir una comida, también es un síntoma de la contemporaneidad en el arte. El arte como una actividad interactiva, social, relacional (Nicolas Bourriaud, 2007). Por ejemplo, el artista Rirkrit Tiravanija, cuando organiza una cena en una inauguración, o Roberto Jacoby, quien concibe y activa tecnologías de la amistad y del intercambio que se desarrollan tanto desde el contacto directo entre las personas como *online*, en red. Microsociedades, comunidades experimentales, movidas, fiestas nómades.

También el cuerpo distribuido en función de la obra, como sucede con las impresiones digitales de Mirtha Dermisache o con la pintura indéxica de Rubén Ortiz Torres. *Ultra madre* (2009), de Andrés Bedoya, ordena el cabello suelto de 57 mujeres urbanas bolivianas (cholitas) hasta conformar una puerta en un arco del patio del Museo Nacional de Arte de Bolivia. El cabello medido y ordenado, conformando un espectáculo público capturado en el momento privado al que remite el pelo suelto: el aseo y el peinado. O, también,

en un sentido comparable, pero en una situación de lectura histórica diferente, podemos considerar la forma en la que Luis Pazos ordena los cuerpos en las fotografías de la serie *Transformaciones de masas en vivo* (1973), tomadas en el momento de la amnistía de presos políticos al comienzo de la presidencia de Héctor Cámpora. Entre ellas, la que inscribía grafiti asociados al peronismo con los cuerpos ordenados sobre el piso.[31]

Las venezolanas conocidas como Yeni & Nan (Jennifer Hackshaw y María Luisa González), que trabajaron juntas entre 1977 y 1986, utilizaban su propio cuerpo para realizar acciones que interrogaban su identidad, la naturaleza, los ciclos de la vida. *Transfiguración. Elemento tierra* (1983) presenta sus rostros, cubiertos de tierra, en el proceso de

---

[31] "*Transformaciones de masas en vivo* que son un grupo de 8 fotos, una de las cuales es *Perón Vence*. Fue realizada, para empezar, como un hecho estético, yo no lo pensé nunca como un hecho político […]: era usar el cuerpo como materia del arte y hacer una serie de formas.
La historia […] de este grupo de fotos es muy particular. Es más; hoy, cuando las miro, no puedo evitar sentir cierta tristeza, hasta cierta culpa […]. En el momento en que se hizo fue un juego: los chicos jugaban todo el tiempo, se reían, se divertían. Se concretó como obra de arte, es decir, como foto. Se expuso en primera instancia originalmente en el CAYC y después viajó por el mundo entero.
Mientras tanto, la realidad de los chicos que habían participado (todos de quinto año del Colegio Nacional, estudiantes de historia del arte, tenían 18 años) sufrió otro camino. Yo tuve mi obra de arte, y la paseé por el mundo entero. Ellos –una parte importante de ellos– se dedicaron a militar. Eran integrantes de la Juventud Peronista.
El resultado fue que mientras yo paseaba la obra de arte, ellos militaban. Cuando terminó el ciclo, la obra quedó olvidada y ellos desaparecieron. A una buena parte, según nos contó el director del Colegio Nacional, los mataron. Es decir, los mataron… desaparecieron. Entonces yo veo el ciclo, comenzó como obra de arte, siguió como un juego, se convirtió realmente en una obra de arte […] la materia de ese arte fue exterminada –una parte– y finalmente termina siendo una obra instalada en el mercado. Finalmente hay alguien que compra algo que le costó la vida a tantos" (Luis Pazos en *Revuelta(s)*, 2013).

agrietarse hasta configurar un mapa de fragmentos en la medida en que la materia va perdiendo el agua.

Los cuerpos, cincuenta cuerpos, son la matriz, la textura, la trama desde la que se organiza la clave de la composición visual de una escena desde múltiples escenas, en una obra reciente de Diego Bianchi y Luis Garay (*Under de sí*, 2013, presentada en la sala TACEC del Teatro Argentino de La Plata). Administración de cuerpos, en un sentido, ya que la repetición del mismo movimiento durante todo el tiempo que abarcaba la performance volvía evidente la fuerza enervarte de la extenuación, del agotamiento. Cincuenta performers cuyos cuerpos se plegaban a, o exaltaban, la fuerza plástica de las estructuras de Bianchi: múltiples situaciones que compactaban la potencia expresiva del movimiento y el sudor con el espacio que proponía cada instante escultórico. Organización de los cuerpos de los actores y también de la mirada y las emociones de los espectadores, que podían moverse en la escena como *voyeurs*. Performance e instalación, la pieza reguló los movimientos y las situaciones con rigor. Disciplinando los cuerpos de los actores y de los espectadores, atrapados por la particular fascinación que producen la repetición y la extrema exposición. Sabemos que estamos ante una escena inusual, pero ¿qué es lo que la hace distinta?

23 No podemos referirnos a un lenguaje específico del arte contemporáneo. Por el contrario, es la idea de lenguaje y su bagaje normativo la que pierde poder de definición. Los medios de creación artística se superponen, los materiales coexisten, dejan de ser específicos (Garramuño, 2013). Un arte expandido en distintas zonas de la vida social, desmarcado, posautónomo (García Canclini, 2010). Si bien los síntomas de estas transformaciones sobre la forma de hacer arte se perciben en los años sesenta, es en los noventa, hacia el fin de siglo, cuando se generalizan. La contemporaneidad en el arte no comienza en una fecha precisa. No existe

un hecho demarcatorio, único, que fije el nacimiento de un nuevo estilo. No tenemos un manifiesto, su inicio no fue decretado por un crítico, por un artista o un historiador. Se trata, en verdad, de muchas emergencias, cuyos síntomas se dispersan, que nos remiten a un nuevo estado del arte. Los proyectos que se construyen en un lugar específico y que luego desaparecen, quedando solo un registro fotográfico, nos llevan a preguntarnos por el estatuto de la obra. Incluso dejan de importar los materiales. Puede tratarse solo de un proceso, una conversación en un museo, un proyecto colectivo, una comida compartida, una fiesta, un experimento sobre los comportamientos, la observación sobre distintas formas de sociabilidad.

Claro que existen hechos que permiten señalar cortes en la historia: el fin de la Segunda Guerra Mundial o de la Guerra Fría, las guerras de liberación y la emergencia de un orden poscolonial, las posdictaduras, el salto de la cultura digital, el orden de la globalización, son todos datos sintomáticos que pueden utilizarse como plataformas de observación. Un régimen de historicidad se instala lentamente y dura mucho tiempo (Hartog, 2007:132). El estado del arte contemporáneo nos ubica en la experiencia de una laxa transformación. La indefinición de los lenguajes, su tránsito entre lo que antes se clasificaba como artes distintas e, incluso, dentro de las artes, se ordenaba en distintos géneros, nos lleva a mover continuamente nuestros puntos de vista. Este fluir de lo que estaba separado no se gestó, y luego irradió, desde los centros hacia las periferias, como enseñaba la historia del arte moderno. Sucedió en forma simultánea, aunque no idéntica, en distintos espacios culturales. La contemporaneidad tiene más que ver con una condición que con una definición. No se trata de ordenar síntomas ni de establecer entre ellos jerarquías. Se trata de seguir las mutaciones que en el arte contemporáneo nos permiten entender mejor y sentir la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos.

Durante 2012 y 2013 dicté clases en la University of Texas en Austin, en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad de San Martín, en la Universidad Torcuato Di Tella y en la Feria del Libro de Buenos Aires. Quiero agradecer a todos los estudiantes de estos cursos, pues sus preguntas contribuyeron a la formulación de las hipótesis de este ensayo.

Bibliografía citada

Agamben, Giorgio (2011), "¿Qué es lo contemporáneo?", en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, pp. 17-29.

Aguilar, Gonzalo (2011), "Su nombre será Ivald Granato", en *De cuerpos, sellos y rituales irreverentes: Ivald Granato, el domador de lo vivo*, del 18 de noviembre al 18 de diciembre de 2011 [desplegable exposición], Buenos Aires, Document Art Gallery.

Alberro, Alexander (dir. y ed.) (2011), *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza.

Bhabha, Homi (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

Bourriaud, Nicolas (2007), *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Bruguera, Tania (2008), *El susurro de Tatlin #5 / Tatlin's Whispering*, London, Tate Modern, http://www.tate.org.uk/art/artworks/bruguera-tatlins-whisper-5-t12989 (consultado el 16-2-2014).

Buchloh, Benjamin H.D. (2000), *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

—— (1990), "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution", *October*, vol. 55, pp. 105-143.

Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península.

Camnitzer, Luis (1995), "Antonio Caro, guerrillero visual", en *Poliéster*, vol. 4, nº 12, pp. 40-45.

Cavalcanti Simioni, Ana Paula; Dorotinsky, Deborah y De Luca, Maira (2013), *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, nº 5, Paris, EHESS, http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article266 (consultado el 2-2-14).

Dahan, Sylviane (2008), “Marxismo y feminismo: las amistades peligrosas (entre movimiento obrero y feminismo)”, en *Anticapitalistas.org*, http://www.marialuisabemberg.com/cortos-el-mundo-de-la-mujer.php (consultado el 4-12-13).

Davis, Fernando *et al.* (2013), *Horacio Zabala, desde 1972* (cat. exp.), Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero.

—— (curador) (2009), *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires, OSDE.

Debord, Guy (1958), *Définitions*, Internationale Situationniste #1, Paris.

—— (1956), “Théorie de la dérive”, *Les Lèvres nues*, nº 9, Paris.

Didi-Huberman, Georges (2008), “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en AA.VV., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados.

Escobar, Ticio (2004), *El arte fuera de sí*, Asunción, FONDEC - CAV/Museo del Barro.

Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal.

Frenesí (1994) (cat. exp.), video digital dirigido por Adriana Miranda, Buenos Aires, Página/12 - Centro Cultural Recoleta.

Galende, Federico (2007), *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60 a los 80)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio - Arcis.

Galindo, María (2013), *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*, La Paz, Mujeres Creando.

García Canclini, Néstor (2010), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz.

—— **y Giunta, Andrea** (2012), *Extranjerías / Alienations*, México D.F., Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.

Garramuño, Florencia (2013), “Especie, especificidad, pertenencia”, *E-misférica*, vol. 10, nº 1, http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e101-ramos-multimedio-ensayo (consultado el 2-2-2014).

Giunta, Andrea (2013a), "Adiós a la periferia. Vanguardias y neo-vanguardias en el arte de América Latina" / "Farewell to the Periphery", en Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *La invención concreta*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 105-117.

—— (2013b), "Feminist Disruptions in Mexican Art (1975-1987)", *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, nº 5, Paris, EHESS, http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article266 (consultado el 2-2-14).

—— (2011) *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Guasch, Anna María (2012), *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Guilbaut, Serge (2009), *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal.

Gutiérrez Marx, Graciela (2010), *Artecorreo: artistas invisibles en la red postal 1975-1995*, Buenos Aires, Luna Verde.

Hartog, François (2007), *Regímenes de historicidad. Presentismos y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.

Kac, Eduardo, en entrevista de Dominique Moulon (2011), *Life, Light & Language / Eduardo Kac: La Vie, la Lumière et le Langage*, Enghien-les-Bains, Enghien-les-Bains Art Center.

Katzenstein, Inés (ed.) (2007), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

Lévinas, Emmanuel (1993), *El humanismo del otro hombre*, México, Siglo XXI.

Marchán Fiz, Simón (1974), *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, A. Corazón.

Medina, Cuauhtémoc (2010a), "Venezquizoide", en *Alexander Apóstol. Modernidad tropical*, León, MUSAC.

—— (2010b) "Contemp(t)orary: Eleven Thesis", en Aranda, Julieta; Wood, Brian Kuan y Vidokle, Anton, *What Is Contemporary Art? An Introduction*, Berlin, e-flux journal, Sternberg Press, pp. 10-16.

——; **Ferguson, Russell y Fisher, Jean** (2007), *Francis Alÿs*, London, Phaidon Press Ltd.

Murrel, Leslie (ed.) (2013), *México Inside Out: Themes in Arte Since 1990*, Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth.

Nora, Pierre (dir.) (1997), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, col. Quarto.

Pacheco, Marcelo (2007), "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965", en Katzenstein, Inés (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

Perlongher, Néstor (1997), *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.

Prada, Juan Martín (2012), *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Valencia, Sendemà Editorial.

Preciado, Beatriz (2011), *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama.

Revuelta(s) (2013), video digital dirigido por Fredi Casco y Renate Costa, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Richard, Nelly, "Descentramientos postmodernos y periferias culturales. Los desalineamientos y realineamientos del poder cultural", en Richard, Nelly *et al.* (1993), *Art from Latin America. La cita transcultural* (cat. exp.), Sydney, Museum of Contemporary Art.

Rosa, María Laura, "Estar siempre en el mismo lugar. Femimundo de María Luisa Bemberg y la crítica al ideal de domesticidad", en *Provoc_rte* (2013), http://www.provocarte.org/pt/home/sedes-pt/argentina/17-documentos/51-estar-siempre-en-el-mismo-lugar-femimundo-de-maria-luisa-bemberg-y-la-critica-al-ideal-de-domesticidad (consultado el 27-3-2013).

Rudnitzky, Edgardo (2009), "Jorge Macchi", en *Bomb Magazine* [en línea], nº 106, New York, disponible en http://bombmagazine.org/article/3218/jorge-macchi (consultado el 20-2-2014).

Simmel, Georg (2012), *El extranjero. Sociología del extraño*, Madrid, Sequitur.

Smith, Terry (2012), ¿Qué es el arte contemporáneo?, Buenos Aires, Siglo XXI.

—— (2011), *Contemporary Art. World Currents*, New Jersey, Pearson Education and Prentice Hall.

Speranza, Graciela (2012), *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Buenos Aires, Anagrama.

Tatay, Helena (ed.) (2005), *Fernando Bryce* (cat. exp.), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Thornton, Sara (2010), *Siete días en el mundo del arte*, Buenos Aires, Edhasa.

Tío, Teresa (2003), *El cartel en Puerto Rico*, México, Pearson Educación.

Verbitsky, Bernardo (1966), "Un espectáculo revolucionario", en *Confirmado*, Buenos Aires, 3 de noviembre de 1966.

Víctor Grippo. Una retrospectiva, obras 1971-2001 (2004) (cat. exp.), Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Yúdice, George (2001), "The Collaborative Art of inSITE: Producing the Cultural Economy", http://www.latinart.com/aiview.cfm?start=4&id=30 (consultado el 2-1-2014).

When Does Contemporary Art Begin?

Andrea Giunta

Does art that is specifically contemporary exist? Can we refer to a turning point (aesthetic, philosophical or epistemological) that marks the inauguration of a completely different time? Or is it that the word has very simply become fashionable? The term has undoubtedly come into widespread use. In new museums, *contemporary* has replaced *modern*.

Its close relationship to the present makes the task of formulating historical questions quite difficult. Notwithstanding, this text will take that risk. We deem the modern regimen to be in a state of crisis, and the moment we live in, hegemonized by the incessant urging of the present and the immediate. As we shall see, our present is permeated by the traces of other temporalities. Though we do not propose a chronology of any kind, and even less a genealogy, we do ponder a starting point as a strategy for exploring a diverse mass of data on the current state of art that has become widespread today. We intend to problematize and consider different narratives related to the contemporary condition in all their complexity in order to identify symptoms of this change.

This text will maintain that the scheme of centers and peripheries is an invalid one for the study of contemporary art. On the contrary, the notion of *simultaneous avant-gardes* is proposed in order to analyze works that have been

incorporated into art's global logic while still activating specific situations.

The text is organized into fragments or short essays which, taken as a whole, provide tools that allow access to questions regarding art's contemporaneity: as much in relation to languages, communication strategies, techniques and materials as to agendas, themes and issues that denote contemporaneity. These reflections on issues that are relevant to an understanding of contemporaneity are based on a group of works. Read in sequence, they will allow readers to follow along with the premises that have historically organized an overall argument. The works themselves are mentioned in different sections. In other words, they are not subject to one particular theme or question by way of illustration; each piece may well be investigated from many of the diverse perspectives proposed. A certain delimitation of the material selected also deserves mention. We refer to works that escape from traditional languages, works that include other media or senses other than sight, yet find circulation in spaces dedicated to expressions generally associated with the visual arts, as imprecise as the term may seem today. Contemporary transformations in music and literature are not discussed here, although they are just as intense as those we will handle, and are becoming increasingly inseparable.

The works play the leading role here. Detailed descriptions will be undertaken in many cases, which will allow us to highlight two aspects I consider to be crucial when it comes to art images and interventions. Firstly, the works themselves are what interfere and demarcate how they are situated in the world of representations. The aim here is to emphasize that works cannot be deduced on the basis of either genealogies or contexts. On the contrary—and this is the second aspect that I want to underline—our aim is to observe the situation in which they are formulated; the devices, forms and meanings they administrate. It is a

question of understanding their intervention and the specific moment they inaugurate. Situating ourselves in the works' territory will also allow us to construct an archive: one that readers will share by way of descriptions (a narrative), and that will serve as the point of departure for the interpretations that will carry us forward. Other descriptions will configure new archives for other interpretations.

Our aim is to present complex issues by way of accessible writing in the hopes of bringing readers closer to the works discussed and their significance as a key to comprehending our contemporary world. Notes elaborated jointly with Agustín Diez Fischer inserted to accompany the text's principal arguments add historical information or expand upon different concepts. These addenda also function as short essays and can be read independently. In spite of the central role given to the images, reproductions have not been included. Artists' names and the titles of the works enable images to be located through search engines on the Internet. This is one more way of accepting our contemporary condition.

Recent decades have seen definitive changes in how art is understood. These notes provide concepts, materials and specific cases that facilitate an approach to diverse constellations of the new.

1 We are immersed in contemporaneity. Although we may not manage to define exactly what the art field consists of—why, we ask ourselves, should we fix one set of traits that would solidify the random aspects of the flow of the present—we can tentatively consider its symptoms. Symptoms should not be confused with stylistic traits. They are observable, describable aspects that do not necessarily imply an uncritical celebration.[1]

---

1 "Those who are truly contemporary, who truly belong to their time, are those who neither perfectly coincide with it nor adjust themselves to its

Contemporary, from *con-tempus*, signifying with time or to be in one's own time, means being swept up in the vertigo of change but seeking to perceive it at the same time. Rapid, simultaneous, confusing and anachronistic, the time one lives in is definitely not homogeneous. In principle, the term contemporary lacks the power to define: all time is contemporary with respect to those living in it. Nevertheless, aside from the contradictions involved in the meaning of the word, a relative consensus does exist regarding its use to denominate present day art (Smith, 2011 and 2012). In spite of everything, as we shall soon see, no widespread affirmation of the fact that we are indeed in the presence of a new aesthetic paradigm has yet to be made.

When we survey the art books that aim to answer the question regarding what contemporary art is, different points of agreement and symptoms emerge that refer to a global situation in art that sustains the genealogical and evolutionary tensions of the supposition that what is gestated or becomes visible in one place then spreads throughout the universe. Even the most democratic of efforts tend to endorse the centers and peripheries scheme, although an order without hierarchies may be enunciated at the outset.

Our aim is to investigate contemporary art from a Latin American standpoint. Not as an analysis of what is typical or singular, understood in terms of stereotyped contexts, and even less from an essentialist perspective, but rather to

----

demands. They are thus in this sense irrelevant [*inattuale*]. But precisely because of this condition, precisely through this disconnection and this anachronism, they are more capable that others of perceiving and grasping their own time … Contemporariness is, then, a singular relationship with one's own time, which adheres to it and, at the same time, keeps a distance from it. More precisely, it is that relationship with time that adheres to it through a disjunction and an anachronism. Those who coincide too well with the epoch, those who are perfectly tied to it in every respect, are not contemporaries, precisely because they do not manage to see it; they are not able to firmly hold their gaze on it" (Agamben, 2009:40–41).

proceed from the midst of a Latin America that is immersed in different concrete situations and in the global landscape simultaneously. We are interested in Latin America's contemporaneity, produced, as it is elsewhere, with all the marks of specific moments' tensions.

2 When does contemporary art begin? There are multiple parameters to be considered. If we restrict ourselves to historical times it might begin with the contemporary age, whose date is conventionally set at that of the French Revolution. However, the chronologies and denominations used to identify different periods in art do not coincide with the nomenclature utilized to name different historical eras. The language of modern art began to gestate during the latter half of the 19th century; in 1850 with the controversy unleashed by Courbet's *Un enterrement à Ornans* (A Burial at Ornans); in 1865, the scandal at the Salon des Refusés in Paris produced by Manet's *Olympia*; or in 1874, the first exhibition of the impressionists' work. These are all possible dates for the beginning of modern art. Dates aside, there is no doubt that this is where art history situates the starting point for its typical manner of arranging formal transformations in sequential order, as though these changes followed some logical, inevitable path that continually "advances" toward art language's quest for autonomy. The world that the artworks comprise (the space they sustain in their specific compositions and internal logic) is considered independent of the outside world. In terms of modernity's paradigm, it is understood that art progresses. Each linguistic transformation is followed by another that resolves the problems left pending by its predecessor. According to this evolutionary reading, everything would seem to conduce toward abstraction, whether informal or geometric. The principal impact of the step taken by abstract art lies in its capacity to make its statement in a form that maintains a distance from the world around us. This change takes

place when abstraction is formulated as concrete art. It is no longer about the process of reducing the relationship between forms and reality by eliminating anecdotal details, but rather about formulating and stimulating a new reality to emerge. As opposed to abstract art, concrete art proposes this in plastic terms. Works are presented as new, independent objects that exist in the world of objects. The history of modern art might well be interpreted from this destination point.

If we set out on the basis of this comprehension of modern art—which situates contemporary art in its wake, like another new moment—it may bring us closer to one of contemporary art's symptoms. To begin with, it is, in some sense, the phase in which art no longer evolves. It comes after art has conquered absolute autonomy as announced by concrete art. It is when the real world barges into the artworks' world. Materials from life itself violently penetrate into art's self-sufficient logic as heterogeneous elements, producing a schism. Real objects and bodies, sweat, fluids, trash, everyday noise and the waste from other two-dimensional worlds (newspapers, photographs and reproduced images) infiltrate and exceed the artwork format.[2] Much of this takes place in Cubism, but

2 "Contemporary art relies less on the virtue of symbols to be all-encompassing than on allegories' disposition toward dissemination. It is more interested in the fate of the extra-aesthetic than in beauty's charm; more interested in the conditions and effects of the message than in language's degree of coherence. Contemporary art is anti-formalist. Priority is given to concept and narration with less importance assigned to formal devices. It is a crisis in representation that gives rise to the devaluation of beautiful forms: they are no longer perceived of as the epiphany of a transcendent truth, to become a system of play between things and signs: a tug of war between contingent forces that will never resolve the dispute between the two terms, but will generate the confusing excess of meaning that art needs in order to continue to function as such. Form loses its power to convoke (it no longer awakens materials and no longer represents whole objects), but does not retire, either: it continues to be a key performer in aesthetic representation. It keeps a (minimal) distance: it assures the margin that the gaze requires" (Escobar, 2004:147–148).

it occurs above all in the Dada and surrealist movements. Nevertheless, the phenomenon becomes more profound and more widespread during the postwar era, specifically from the late 1950s on. This instability involves a critique of modernism that will increasingly intensify, becoming visible and disruptive with the advent of postcolonial debates.

The Second World War is an essential part of the argument we will articulate here. The great global conflagration presented a turning point and a rupture in how culture circulated, planting seeds of violence that reached the very limits of what could or could not be represented. The conflict was capable of subverting the order of time and of replicating that subversion across diverse fields. Changes in modern travelers' itineraries figure among these effects. The dynamics of erudite travel that motivated artists to relocate in Paris in order to absorb the keys to modern art were interrupted. The hiatus imposed by the war initiated new itineraries. It was at that time that Argentinean artist Líbero Badii received a scholarship from the Escuela Superior de Bellas Artes, and instead of heading to Paris he went to Peru, Ecuador and Bolivia. This trip produced a turn toward Americanism in his work which resulted in his development of the "siniestro" (sinister) concept. Wifredo Lam's journey might well be included in the upheaval of travel destinations instigated by the Great War: with his mind set on Cuba and looking for ways to materialize the cultural experiences he had shared in contact with Picasso, Michel Leiris, Surrealism and André Breton, he conceived of linguistic mutations expressed in the form of spikes, teeth, faces and repetitions that he used to materialize the afro-Cuban world of religious syncretism, *Abakuá* secret society beliefs and *santería* (popular religious icons). Returning from war-torn Europe brought him back into contact with what he had left behind on the island, but now with resources that went beyond the academic background he had when he first left. The repertoire that he began to investigate in *Fata Morgana* from the port

city of Marseilles can be situated in a new field of culture once he returns to the Caribbean, an African repertoire coming out of South America.

The war was an interruption, a breach, a fracture that disrupted life. It also intervened in the chain of circulation for learned cultural information. Books and magazines no longer arrived as they once had. But many publications had already been disseminated by way of erudite art circles immediately following the war. Printed material or unique documents that passed from one person to the next were read avidly by young artists who were in the transition between art school—which they generally questioned and/or abandoned—and shaping their own poetic sense. This material might arrive by way of a photographer like Grete Stern, coming straight from the Bauhaus. There was an intense search for key pieces of information that would offer an understanding of what would be the essential components of the next stage of modern art. Harold Rosenberg had written about the fall of Paris placing the flame of Western culture under the threat of imminent barbarity. This perception of culture was activated in cities all over the world. However, when the time came to establish which city would become the new center of modern art, some were more efficient than others. New York would be the one to carry the torch.

As a result, 1945 might be considered the date that marks the beginning of the contemporary era in art. It could also be set at the explosion of Informalism during the latter half of the 1950s, or tied to experimentalism during the 1960s, a time that saw radical changes take place in different ways of making art. Antonio Berni's collages including diverse materials could be a sign of this transition. Life enters into the world of art with very little mediation at the time, and the concept of the spectator also undergoes change, with terms like participation gaining increased significance. Another parameter might be art's process of growing more radically political during the

1960s, when the Cuban Revolution anticipated others to come, and artists did not hesitate to put their work at the service of the revolution and to think of their works as arms capable of bringing about real change. Some artists were also involved in armed struggle.

If we think about which events triggered transformations in daily life and culture in Latin America, we must consider the repressive violence of the dictatorships at the top of the list. The Washington Consensus and the rise of neo-liberal economic policies during the 1990s may seem to have had greater significance than the end of the Cold War. It was also at that time that Internet emerged as a part of everyday life, altering forms of human communication. Technological changes also made an impact on insurrection, as did the use of Internet for the Zapata movement. More specifically in the art field, the biennial format became widespread during the 1990s. Symptoms of contemporaneity multiply during this period. In an overall sense, we could say that these modifications began to take place during the 1960s, but were fully consolidated in the 1990s.

Does a change take place at that time in the regime of historicity? (Hartog, 2007.) Alexander Alberro does not hesitate to point out that a new historical period—also visible in the terrain of art—can be recognized in 1989, the result of having gestated during the 1950s, 1960s and 1970s. He points to 1989 not only on account of the collapse of the Soviet Union, but also because technology had been completely integrated by then. Although he does consider contemporaneity to be a hegemonic formation, he does not suggest that a precise date for when it first emerged can be established. In this sense, he points out that "the period of art that we call contemporary today has arrived gradually, over a certain amount of time" (Alberro, 2011:58). Cuauhtémoc Medina has compiled the dates that institutions use and that appear in bibliographies to signal the beginning of contemporary art: for MOCA

(Museum of Contemporary Art, Los Angeles), 1940; for London's Tate Modern, the period after 1965, and according to the book *Theories and Documents of Contemporary Art*, by Kristine Stiles and Peter Seltz, 1945 (Medina, 2010b). The end of the Second World War or the end of the Cold War: dates only indicate an observatory from which to recognize transformations that have taken place, pointing to changes in how different languages in art were formulated.

3 Histories of art organized from the standpoint of centers have repeated time and again that novelties in art have emerged in determined cities (Paris, New York, London or Berlin) and been distributed throughout the rest of the world from there. When visiting a Latin American art museum with a specialist in European or North American art, his or her reaction when coming upon an artist's work for the first time is commonly to ask about the traits that remind them of artists they are familiar with, instead of asking about what makes them different. Accordingly, where we see Torres García, they see Mondrian; where we see Xul Solar, they find echoes of Paul Klee, and where we appreciate Alfredo Hlito's forms of intervention, they only mention Vantongerloo. Even when faced with the Mexican muralists' voracious experimentation with forms and their use of space, they can cite precedents that recall the so-called return to order in painting between the wars or, delving further into the past for points of reference, Renaissance murals. We can thus find Giotto in Rivera. From a perspective that seeks only precedents, all works recall others. If we conceive of art as one universal, overall process, structured by a language of forms in which every form can be understood as the consequence of or engaged in a dialogue with others, the specific moment when forms burst into being in their earliest formulation, to exist in the world and make contact with their public for the first time, is vastly diluted. If genealogical procedures are problematic for reading Latin

American modern art, they are all that much more so for contemporary art, above all because a rupture with that genealogy takes place in art made after the 1950s.

In the postwar era, the art world turned simultaneous, ceasing to be evolutionary (Giunta, 2013a). On the one hand, this took place as a natural reaction to the vacuum effect created by the war. Occupied by the Nazis, Paris was in no condition to gestate the next phase, the next advances in Western modern art. On the contrary, history made a dizzying leap there into the past, into the abyss. Massive forces of destruction hegemonized everything. Resistance and counter-attack were the only fitting possibilities; it was no place for the glamorous world of exhibitions, with everyone anxiously awaiting the latest novelty, hanging on critics' words of recognition to grant life and legitimization. This perception of Europe in complete paralysis generated the certainty that modern art could and must continue elsewhere.

During the postwar era, modern art's didactic aspect had completed a cycle. Books had been published that were being read in French or translated into other languages and the chronological order of avant-garde movements had been established. The characteristic traits of each had been confirmed, along with the achievements that distinguished each one from its predecessor and the formal issues that had been resolved. The historiographic moment had been consolidated. Once this basic platform of principles had been assimilated, any artist capable of resolving the problems left pending in the language of forms might well formulate the following phase. Young artists (some of them very young) applied themselves to the task; many would coincide in the Arte Concreto (Concrete Art), Madí and Perceptismo (Perceptism) groups in Buenos Aires. They discussed, argued and split apart, taking sides with certain proposals and opposing others. They published magazines and controversies flew back and forth in their pages. There was significant symbolic capital at stake.

Supremacy, the place of the avant-garde and recognition of which proposals would constitute the next avant-garde were intensely disputed.

The inscription of the Frente (Front) group in Rio de Janeiro could be thought of as an equivalent in some way (though it was certainly more eclectic than the purism typical of the groups in Buenos Aires), as could early works by Lygia Clark or Hélio Oiticica: the latter's *Metaesquemas* (Metaschemes) and *Núcleos* (Nuclei) and the forms in Clark's *Unidades 1-7* (Units 1-7), *Casulo* (Cocoon) or even her *Bichos* (Critters). When Oiticica's *Parangolés* appear, or Lygia's therapy with relational objects made of simple materials (plastic bags, water, stones or sand) and activated by the body, we find ourselves entering a different time. Even *Caminhando* (Walking), Clark's paper Moebius strip that participants cut along the middle until they can go no further—a piece that is its own duration, the time it takes to cut the entire loop dividing it continually in half—evidences a radical difference in comparison with her previous works. Clearly all this could be thought of with respect to Mondrian, or Max Bill's sculpture based precisely on the Moebius loop and awarded a prize at the First São Paulo Biennial. Nevertheless, these pieces by Hélio and Lygia involve completely different elements: processes, time, movement and bodies.

Mathias Goeritz, a German artist who settled in Guadalajara in 1948–1949, also carried out activity that can be understood in terms of continuing and salvaging Europe's modernist legacy in the face of the anomie detonated by the war. He developed a pedagogical method at the Universidad de Guadalajara that assimilated the Bauhaus model. We could also include institutional initiatives such as that of the São Paulo Biennial's second edition in this drive toward the future based on an evolutionary order of forms; the event included an amazing display of the latest manifestations of European abstract art, with exhibitions of works by Paul Klee,

Piet Mondrian, De Stijl, Alexander Calder, Henri Moore and even Picasso's *Guernica*, shown in Latin America for the first time, activating an intense debate in Brazil on realism versus abstraction.

These artists and institutional initiatives were taking up the capital pertaining to the latest avant-garde movements. In other words, instead of merely quoting, instead of returning to one aspect or another of the abstract movements as they existed prior to the Second World War, they saw themselves in the role of continuing on, they felt they would be the ones to carry them forward. In this sense, this moment in Latin American abstract art can be thought of from the perspective proposed by Benjamin Buchloh when he refers to the New York school during the 1940s and 1950s as *logical developments* or an *immediate extension* of historical avant-garde movements. This observation allows him to formulate a position that differs from Peter Bürger's proposals. Bürger suggests a division between avant-garde and neo-avant-garde movements (avant-garde movements after the Second World War) and considers the former as innovative, critical and to have questioned the established order of things while he sees the latter as repetitions distorted by fashion and therefore lacking authenticity. The melancholy of loss can be perceived in his posture: he sees a depreciation of the earliest avant-garde movements' innovative potential. Buchloh introduces an inverse perspective when he points out that in 1951 a rediscovery of Dada and Constructivism takes place in the New York school, a historical revision whose aesthetic productivity was clearly visible. This marks a contrast with Bürger, who in his disillusionment could only see neo-avant-garde art as a failure. Buchloh focuses on its ability to resist and its potential critique of the process of turning culture into spectacle under capitalism (Buchloh, 2000).

Hal Foster also discusses Bürger's perspective. In his review, he elaborates material that enables us to rethink the

neo-avant-garde's productivity, a denomination that he examines in terms of conceptual density. Foster inverts the idea of disperse imitation:

> In postwar art to pose the question of repetition is to pose the question of the neo-avant-garde, a loose grouping of North American and Western European [and I would add here, Latin American] artists of the 1950s and 1960s who reprised such avant-garde devices of the 1910s and 1920s as collage and assemblage, the readymade and the grid, monochrome painting and constructed sculpture (Foster, 1996:1).

Instead of focusing on symptoms of exhaustion, he emphasizes those of vitality. He makes the temporal and conceptual exchanges between avant-garde and neo-avant-garde movements more visible. He goes even further to say that it is the return of the neo-avant-garde that makes the avant-garde legible. It is a meditated return, not a naïve, pastiche operation; it is a return that involves criticizing postwar society and convoking new publics. What is definitively in dispute is the meaning of culture. His approach is post-historical, where the notion of *deferred action* is essential; he thus draws an analogy between modern art and Freud's grasp of the subject's psychic temporality, read through the lens of Lacan. In his view, what constitutes the avant-garde and the neo-avant-garde is "a complex relay of anticipated futures and reconstructed pasts—in short, in a deferred action that throws over any simple scheme of before and after, cause and effect, origin and repetition" (Foster, 1996:29).

Can we use the notion of avant-garde to refer to postwar art? In his theory of the avant-garde, Bürger points out that the critique of art institutions (the art's system's self-critique) is an essential trait in historical leading-edge movements (above all, Dada). This critique is aimed toward art's distribution apparatus (institutions that legitimize art) as well as toward

art's status in bourgeoisie society. Avant-garde movements look to recover art's relationship with everyday practices and its social effects (Bürger, 1987:33–38). Buchloh's arguments are oriented in a very similar direction. In his essay on Conceptualism, he underlines the neo-avant-garde movements' critique of traditional visuality paradigms, especially after 1966, focusing on the logic employed by powerful institutions to determine the conditions of cultural consumption, exemplified in works by Marcel Broodthaers, Daniel Buren and Hans Haacke (Buchloh, 1990). At that point in time, all of these same characteristics can be found in the work of León Ferrari, Pablo Suárez, Roberto Jacoby, Cildo Meireles, António Manuel, Artur Barrio, Antonio Dias, Antonio Caro, Liliana Porter or Luis Camnitzer, among many others. If we concentrate our definition of the avant-garde on the critique of art institutions, there has probably been no moment in time as radical as that which gained great visibility in 1968.

However, let us return to the era immediately following the war for now. It is then that a cycle takes shape in the modern art narrative. Its order, logic and articulations stocked modern art's instructive arsenal. This succession of movements that indicate conquests and progress in art is clearly illustrated in the tables of contents in books dedicated to explaining what modern art is, and it has been communicated far and wide. Its devices and articulations have become instruments ready to be utilized anywhere there is anyone interested in picking up the thread.

However, there was nothing to prevent that these same pedagogical guides that promoted the idea that innovations in art germinated in Paris and were then valid for the rest of the world (the crux of the colonial project with its civilizing stories) might also be used in other ways. As modern art's forms, images and explanations were dispersed, they were absorbed with the idea that they made up an artistic past that might well be carried forward in new contexts, put together in different

ways. If, as Foster points out, the neo-avant-garde movements actually understood and completed the avant-garde's projects rather than annulling them, once the compendium of historical avant-garde strategies had spread, dispersed internationally, then its implementation, that is to say, the utilization of the avant-garde repertoire that became evident during the 1960s might also take place anywhere artistic modernity (reading, narrative and instrument) had been disseminated and accepted. Everywhere, anywhere and at the same time. From the postwar period on, avant-garde movements took place simultaneously.

For this reading, situated in a context of worldwide rereadings, the question is not one of revising artistic modernity's evolutionary schemes with the aim of grafting Latin America's avant-garde movements into Alfred Barr's famous map. This is not a matter of completing, but of suspending the evolutionary model in order to make the simultaneous nature of this history more visible. This is not only in terms of exploring art languages, but also in terms of the institutional critique involved. There were also other forms of anti-institutionalism that were more openly vehement. By 1968, it is clear to see that different art scenes have agendas in common and are utilizing comparable strategies. Historical avant-garde devices dealing with both anti-institutionalism and experimentation with art language are activated by the neo-avant-garde movements during the late 1950s and throughout the 1960s.

In terms of this argument, we can differentiate two phases: one is continuous, corresponding to the years immediately following the war, represented by concrete movements, basically in Argentina and Brazil, or by Torres García and his studio's Universalismo Constructivo (Universal Constructivism) in Uruguay, and the second, beginning in the late 1950s and during the 1960s, when avant-garde capital becomes repertoire for the neo-avant-garde. The war established conditions that enabled the process through

which avant-garde movements would become simultaneous (first as a continuation and then as the neo-avant-garde), where the notion of productive quotes eventually turns into capital.[3] This is certainly one possible model for reading the situation. In this model, the notion of situation is key, as opposed to genealogy and context. Observing how works are situated allows us to take the moment at which they emerge into consideration, how they intervene and what effects they cause; these things are not the result of a context that grants meaning, they are not reflections: the context is created by the works.[4] They intervene. This model also supposes moving

---

3 Another postmodern device—that of the parodic quote—also raises diverse connotations according to the contexts in which it is employed. It is not the same thing to parody codes by means of signs that possess an equal fluency of circulation (no matter how dissimilar the registers may be: from cult to popular, from private to public, etc.) because they all share the same horizon of interchangeability of values that characterise the 'society of the spectacle', as to do this where each sign is traversed by the contradiction of belonging to completely heterogeneous registers of social identity that divide it between rite and progress, heritage and telecommunications, floklore and transnationalism, etc. Therefore in contrast to what occurs in contexts where the parodied and the parodist are both playful components of one and the same masquerade of signs, contemplatively transacted by a subject equidistant from its bonds of power, the Latin American parody always carries with it an implicit critical reference to the colonising matrix (the dominant-Europeanising belief in the superiority of the Originals) and to its inverted reflection: the simulacrum impulse that resolves the Latin American theme of borrowed identities in the transference of the Copy (Richard 1993: 107-108)

4 "In view of the hypothesis—the voyage through the possible that avant-garde imagination invited us to embark upon—as opposed to the formation of new worlds—albeit at the cost of attempting to fracture the one we now inhabit into a million pieces—art will opt to reflect upon different forms of inhabiting the world that exists, just the way it is, and to do so in our time, exploring its voids, exclusions and contradictions by turning them into poetry and articulating them as themes time and time again. Exploring other possible worlds or inventing new languages will no longer be the task of art—both may well be more or less the same thing—but to consider how we situate ourselves in the world as it is given to us in a very concrete manner, even to *converse* with what has already been *said*,

away from the idea that works can be explained in terms of styles. Primarily from the 1960s onward, artists have made use of different elements linked to the capital of historical avant-garde strategies in addition to others associated with alternative traditions such as literature, philosophy, popular culture or reconceptualizations of the body.[5] Arranging Latin American art in an order based on the sequence indicated by Pop, Minimalism and Conceptualism implies a considerable reduction of sophisticated language strategies. A new Latin America-based history of art focuses on notions and concepts elaborated by artists and critics in their specific creative situations.

----

thinking about ways that political and organizational structures might be made more flexible and permeable, about how communications practices might be made more subtle and profound. The aims of art will no longer include inviting us to live—even if only in the flash of a gaze—in other, imaginary worlds, but to promote forms of otherness in the world we live in instead. It is an attempt that is very likely inseparable or indistinguishable from exercising resistance to the current economic colonization of communications and life experience that dominates our time" (Prada, 2012:19).

5 "My overall sense is that we have entered a new era, and that new eras are always heralded by changes in art. Our era began in the 1960s, initially in art, with the overcoming of boundaries between art and life. 1964, the year of the *Brillo Box*, was the Summer of Freedom in the American South and the challenge from youth, made manifest by the arrival of the Beatles. By mid-1960s, overcoming the gender gap became the manifest sign of cultural change, and by 1968 politics and economics had emerged. Radical feminism and gay liberation marked the 1970s, and art schools began to institutionalize pluralism by no longer teaching skills. I now think the history of post-traditional art was essentially the slow birth of pluralism, which made it possible for more and more artists from more and more countries to enter the art world, and more and more people to become artists. There are 200 international art events—biennials, triennials, art fairs—every month. There is no center, every day is a new beginning. It is an amazing time, and I am glad to have lived to see it" (Arthur Danto in Guasch, 2012:109).

4 The *Arte destructivo* (Destructive Art) exhibition was held in Buenos Aires in 1961.[6] It was held at the Lirolay gallery, which actively sought to identify and exhibit art's most experimental instances. It was organized by a group of artists with ties to Informalism (1959), that other form of abstraction that eliminated the human figure and all representation of objects through brushstrokes and textures. Two years later, this group of artists subjected the physical material and textures left on their canvases to a process of laceration. *Arte destructivo* used violence like an art material. The artists had gathered objects from the street in the port area and zones where garbage was incinerated. Ship horns, a bathtub, wax heads, coffins and bottles were presented, dripped all over with paint and showing signs of time's wear. One coffin even had a bullet hole. Some had included their own informalist paintings, similarly destroyed. The references to death and destruction with traces of black humor were palpable. The

---

6 "The character of this exhibition is that of an experiment, a tentative endeavor, an idea I had a little more than a year ago. Like all relatively new experiences, its presentation might be imperfect and muddled, and above all, too heterogeneous. But it will have precisely the value of its imperfection by leaving various paths open for future experiences. We wouldn't in any way wish to codify this effort nor establish an 'ism' based on supposedly absolute premises, rather simply to explore one aspect of our being as old as man himself but never fully investigated in the field of art until now. At first the idea seemed totally preposterous to me, but I've known for years now that the most preposterous ideas are the ones that lead the way to new worlds. And on the other hand, every artist worth his salt must obey his intuition if he intends to create poetry and magic. Especially in our milieu we need adventure and fantasy, we need to plunge headfirst into the unknown if we wish to escape our provincialism and free ourselves from the inhibitions that have contributed so greatly to limiting Argentinean art to beautiful creations marvelously well made but in general lacking in mystery, poetry, power, originality, and grandeur of conception. Luckily the new offerings by young artists are setting interesting courses in this regard, and we can expect positive results from the new freedom we are gradually acquiring" (Kenneth Kemble, 1961, in Katzenstein, 2007:28).

materials used were presented as an investigation, intended as a signal of a new era. Before, they were informalists; now they were destructive.[7]

It is interesting that critics found the show to be anachronistic: they saw it as an outdated quote of Dada or Surrealism. This was not an isolated case. Many of the exhibitions that were classified as neo-Dada at the time were evaluated by critics from this same demeaning and disqualifying perspective. Critics saw them as a return to the past, not something new waiting to be proclaimed. The artists were fully aware of these references. It was material that allowed them to reflect on the threat of nuclear violence that had the world in its grasp at the time. The context of the Cold War presaged the Third World War. Quoting the past and using technology inaugurated by historical avant-garde movements brought into the present was a way of investigating the symptoms of the contemporary world. This is one of the exhibitions that mark the moment at which the avant-garde becomes repertoire. Historic avant-garde movements were revisited, activated by way of present-day issues. This took place in New York, Japan and in the cities of Latin America. In New York, the Museum

---

7 "In the late 1950s and early 1960s a group of independent or interconnected artists, working in the comfortable territory of a swiftly adopted (adapted) Informalism, had a radical and contentious split.
In a scene apparently dominated by the old confrontation between the abstract and the figurative (if under new names), the battle now focused on the end of the 'modern' and the beginning of the 'contemporary.' Informalist artists, object-makers, Conceptualists, and the militant of destructive art and 'New Figuration' took the stage with paintings, sculptures, collage objects, bricolages, assemblages, environments, installations, and happenings.
These changes signaled not only an implosion of the existing formal and material mechanisms of artistic production but a contestation of canonic readings of art; of the means of making, promoting, and legitimizing artworks; and of the processes of their reception. As the 1960s began, these changes came to be described, internationally as well as locally, as 'the end of art'" (Pacheco, 2007:19).

of Modern Art presented *The Art of Assemblage* the same year that the aforementioned show was held in Buenos Aires. Both in the show and in the round table held in association with it, Duchamp was present, along with Huelsenbeck and with Rauschenberg. Representatives from historic avant-garde movements, Dada and a young man with ties to neo-Dada all appeared on the same stage together. In cases like this, the productivity of the tension introduced by the neo-avant-garde becomes quite visible.

5 Any inscription of contemporaneity will always confront what history has left unresolved. Baggage from the past is unpacked in the present. Such is the case in Argentina, for example, with respect to Peronism. Outlawed, it turned into a resistance movement during the 1960s and Peronist iconography did not appear in avant-garde expressions. *Introducción a la esperanza* (Introduction to Hope, 1963), by Luis Felipe Noé, could be considered the first work with ties to Peronist iconography (the portrait of a leader and the masses) in contemporary art language.

Taking up the past again in art images, analyzing or questioning iconographic statutes gestated in a nation's collective imagination, or challenging its values all form part of contemporary art's repertoire. It includes interventions hammered out of heroes' iconography. With its brave, white, masculine figures, the norms of heroic representation are constructed on the basis of values that exclude. Official discourse celebrates the civilizing feats that moved, conquered, converted or completely wiped out native peoples. A homogenous model for nations was promoted as a state of peace without conflicts. Contemporary art's interceptions question these certainties.

In 1994, Juan Dávila proposed a disrupting version of Bolívar's image (*El Libertador Simón Bolívar* [Simón Bolívar, the Liberator]). He presented a transvestite, vulgar and mestizo hero, adorned with a garish version of a geometric

work. The piece questioned the developmentalist relationship between abstraction and progress and the white, patriarchal ideal chiseled into images of heroes and national values in the countries just emerging during the 19th century. Leticia El Halli Obeid's vision regarding Bolívar's Letter from Jamaica (*Dictados* [Dictates], 2009) is a text that the artist rewrites on a train from Retiro to Zárate, recalling the era when the nation was being anticipated or imagined to confront the present. As the images recorded during the train's trajectory attest, Argentina is a nation that is not white, as it would like to represent itself, but mestizo.

Repressive states implemented images of different heroes during Latin America's dictatorships. Those who assassinated citizens in Brazil during the 1970s also praised and exalted Tiradentes, hero of the Inconfidência Mineira independence movement. Cildo Meireles handed them back an action: he tied a group of hens together and set them on fire. The performance enacted violence against animals in order to evidence the dictatorship's violence against Brazilian citizens (*Tiradentes. Totem-monumento ao preso político* [Tiradentes. Totem-Monument to Political Prisoners], 1970).

Alexander Apóstol revisits paintings by 19th-century Venezuelan painter Pedro Centeno Vallenilla, whose art education took place in fascist Italy. Apóstol employs a homoerotic, mannerist aesthetic applied to typical nationalist iconographic images, including Bolívar in particular. He revises these representations' traditional conventions but without going so far as to recreate them, using common people as the models who pose in his films and photographs. This is one way of exposing the messianic narcissism that permeates the nation's iconography (*Ensayando la postura nacional* [Practicing National Postures], 2010).[8] Heroes and

---

8 "In *Ensayando la postura nacional*, from 2010, Apóstol proposes to stage the poses used by Pedro Centeno Vallenilla (a late allegorical painter,

the rhetoric of public monuments. José Carlos Martinat uses copper-coated sheets of aluminum to make direct copies of public statues. When hung in art spaces, the powerful celebratory narrative of the original statues contrasts with the fragility of the material he uses to transfer their faces in a demonumentalizing process (*Ejercicios superficiales sobre dispositivos de deleite* [Superficial Exercises on Devices of Delight], 2012).

Criticizing the normative aspects of national states deconstructs colonial canons. Art images intercept nations that have been formed around ideas of exclusion by performing their classification systems. Eugenio Dittborn introduces portraits of the records that organize citizens in his airmail paintings (*Pinturas aeropostales* [Airmail Paintings], 1983–2011). He utilizes photographs reminiscent of those used for identification cards, penitentiary or health systems to make the nation's mestizo configuration evident; a nation that segregates the presence of the Mapuches, placing them at the southernmost tip of their geography. The hypothesis that Chile's citizenry might undergo a Mapuche-ization ravages the upper classes as an imminent threat.

The images that classify and regulate identity—basically portraits or stereotyped designs—are de-contextualized in contemporary art representations, and not limited to 19th-century heroes alone. In 1969, Roberto Jacoby anticipated images' power to critically question mass communication media's

----

derived from fascist art) like a filmed operetta as the precedent of an incongruent mascarade. In an abandoned office, the territory of an archive that no longer serves as the foundation of a collective institution, a sexualized creole woman entwined with an anaconda parades with no less eloquence or eternity than Bolívar (the liberator), a Herculean peasant or indigenous women festooned with feathers and surrounded by parrots. The film culminates in a collision between the obsolete office scene and the annotated landscape embodied in a row of unkempt potted palms. Everything actually takes place as if the motif perdured irregardless of the context: like the memory of a vocation for identity that no amount of physical evidence can dissolve" (Medina, 2010a:124–126).

ability to immobilize and trivialize through fetishization. He took Korda's emblematic photo of Che Guevara and reproduced it as an "anti-poster" with a warning phrase that read: "A guerilla doesn't die to be hung on the wall." In 2009, Argentinean photographer Res focuses on the images of two historical national figures, Belgrano and Santucho: the former created the Argentinean flag and the latter—disappeared by Argentina's military dictatorship—was the leader of the Ejército Revolucionario del Pueblo (People's Revolutionary Army), an armed organization active during the 1970s. Res considers both to be key figures, active at different moments, who each had "projects and utopias that were left to one side by those who later took power." Res "drew" their faces in the Patio Cívico (Civic Patio) of the Monumento a la Bandera (Monument to the Flag) in Rosario, Argentina, through the use of two hundred people, two hundred living bodies. This device served to revive these portraits and grant them greater visibility in the present, proposing that their projects be revised. Historical icons are thus activated as archives (*Belgrano y Santucho en el monumento* [Belgrano and Santucho at the Monument], 2009).

The past condenses not only in the figures that produced histories of insurrection, but also in the gaze of those who travelled throughout the continent, portraying its geography. Leandro Katz returns to the series of lithographic prints Englishman Frederick Catherwood made of Mayan ruins during the 19th century along with John L. Stephens. Katz goes back to the sites represented, elaborating devices that would allow him to juxtapose his own contemporary, photographic view with that of Catherwood. With the book containing the lithographic representations in his hand and the Mayan monuments in their current state, photographed from the same perspective, he activates a confrontation between viewpoints that raises issues regarding representation and how Europe's vision of Latin America has been configured (*Proyecto Catherwood* [Catherwood Project], 1985–1995).

6 Contemporary artists tend to interrogate images from the past that survive and are permeated with enigmatic meanings. These images do not necessarily pertain to the art world, or they might have at one time only to be displaced later. These images float between different visual universes; living outside museums' halls, they have been forgotten, but are actually warehouses where meanings settle like layers of sediment, conserving historical patterns that have been lost from sight and fallen out of use. They do, however, remain active.[9] Artists are image-hunters. They capture different worlds inside the space of a work. Fernando Bryce exacerbates different procedures in order to do this. He uses archives (such as magazine collections found in libraries or copies forgotten

---

9 "Images created by artists are something completely different that a simple segment cropped from the world of visible aspects. They are a visual footprint, furrow, or tail swipe of a time that they wished to touch, but also of those supplementary times—fatally anachronistic and heterogeneous—that they cannot cease to agglutinate in terms of the art of memory. They are the mixed, more or less warm ashes of multitudinous bonfires.
It is in this sense, then, that images burn. They burn like reality, like what they have come close to for just an instant … They burn with the desire that brings them to life, the intentions that provide their structure, the enunciations and even the urgency they manifest (like when someone says 'I am burning with desire' or refer to 'burning impatience'). They burn with the destruction of the fire that was on the point of pulverizing them but that they escaped from and, as such, are still able to offer an archive of, making it possible to imagine. They burn brilliantly, in other words, with visual possibilities that are open thanks to the fact of their being consumed: a fleeting but precious truth, destined to be extinguished (like a candle that illuminates us as it is consumed). They burn with untimely movements, incapable as they are to stop along the way (like when we refer to 'burning stages'), capable as they always are of branching off and abruptly heading in a different direction (like when we say 'burn with restlessness'). They burn with audacity, when it becomes impossible to turn back or retreat in any way (like when we say 'to burn bridges' or 'setting fire to the ships'). They burn with the pain that has emerged and that they in turn produce in whoever takes the time to become involved. Finally, images burn in memory, that is to say that they burn even if only as ashes: it is a way of declaring their essential vocation for survival in spite of everything" (Didi-Huberman, 2008:51–52).

in a museum of reproductions), bringing them into the present in exhibition spaces. He employs archives as well as humor to analyze a collection in disuse.[10] One example is the group of copies amassed by Alejandro Miró Quesada G., Chair at the Universidad Mayor de San Marcos in Lima, to constitute a repertoire of reproductions of famous works for that institution's museum (*Visión de la pintura occidental* [Vision of Western Painting], 2002). This work is a perfect tool for analyzing what constituted Western art canons, giving eloquent voice to the colonialist ties that structure these images. It is a

---

[10] "In my work there is a certain overall intention that has to do with the idea of transfiguring these images, taking them out of their historical context: the photo with such and such date, seen in this way, etc. In their source context, they are condemned to being prisoners of their own time and of the circumstances in which they were constructed. By making the copy I remove this entire world. The document is an event from the past. The drawing is something new.
In the event of the drawing, a difference is established and you have the impression that there is a transformation, that the original is gradually made 'evident' by way of the mimetic process. From that point on, interpretations can be made.
The first sensation I had, because the sensation is what comes first, that is, there isn't any theoretical elaboration a priori of any kind, was that the meaning of the image was evident there in the document; I had the impression that the truth was there, but that some different way of seeing it existed. So then, that first sensation of liberating images from that heavy thing that was their material form by converting them into drawings excited me.
It's a matter of taking images out of the archive context, freeing them from their condition as documents in a material sense. In transfiguring the document by drawing it what interested me was that it would turn it into something else, freed from its original materiality and the institutional order in which it was inscribed. It ceases to be a newspaper, and that's what I like. Due to its association with other images, the issue of iconographic equality that I was speaking about is also established, which enables the beginning of a kind of discourse that raises questions by way of images in a process of visual reproduction and rearrangement. The result is questioning on a more abstract level, on a different terrain—art—which allows for transgression. What interests me in the end is to make a double of the things that one finds along the way" (Fernando Bryce in Tatay, 2005:361).

gallery of copies of the great masterpieces disseminated by the world's museums—European for the most part, occasionally North American but never Latin American—that gives shape to an idea of painting and of art that is, naturally, Western. There are framed reproductions of Van Gogh, Leonardo, Manet, Picasso and Titian, among many others. Bryce uses a method he developed in the late 1990s denominated "análisis mimético" (mimetic analysis), which consists of making manual copies of printed texts. In this installation he confronts two archives: one comprised of images, that is to say, copies of the originals from the museum, permanently closed to the public in 1997, and the other made up of documents from the archive that track requests, lists of works, letters of response to Quesada from the Louvre, the Metropolitan and Nelson Rockefeller, which he copies by hand. Reproductions of works are arranged in the exhibition hall as they would have been during the 19th century, and the letters hand-copied by Bryce are in a format larger than the original and framed. He transcribes the typographic style of the typewriter into the wobbly, imperfect lines of handwritten copies. He converts documents, the original letters received or carbon copies of them into originals, activating the archive that lay buried and forgotten. Bryce uses the term "mimetic." Homi Bhabha articulates the mimetic device as one that creates a critical area of ambivalence; mimesis is seen as a colonial strategy that produces resemblance and menace at the same time (Bhabha, 2002:111–119). It is an exact copy, but different; there is a distance between the printed original and the life of the hand tracing the line. The print, always the same, is activated in the unique line that emerges in the drawing. When Bryce draws documents from the newspaper, photographs, magazine articles or advertisements one time only, he constitutes his own archive. His interests can be gleaned from his topics. He inquires into the history of power, how images are constructed, the thinking of a historical philosopher such as

Walter Benjamin, or a revolutionary philosopher like Trotsky, or digs into the history of emblematic conflagrations like the Spanish Civil War or the Cuban Revolution. Bryce "shows" history; when he copies, he interrogates. He makes texts locked away in archives visible again. He exposes researchers' task of reading and copying archives in order to quote them. However, he does not appropriate one significant phrase only, as a researcher would, guided by a question or hypothesis. He copies everything. His ink follows every letter and every image, enlarging them in such a way that viewers become his readers, dazzled by the magic of his manual reproduction task. He is not a simple copyist, however. Bryce selects and configures politically significant archives. In many series in which he reproduces pages from newspapers and magazines, he undertakes what could be seen as a general history of power. In the series *Quo vadis* (2013), the corpus is a different one. He handles film advertising records from the 1940s, turning small newspaper announcements into large signs. He looks at the interstices between contemporary news and other worlds (like cinema) that shaped subjectivities in postwar Lima. The mimetic copies refill not only an archive's content, but its forms as well—the design of periodical's page, for example—in addition to its interstices: those zones of visual culture where taste and sensibility take shape.

Contemporary art observes symptoms of the past in the present, the archives that remain relevant. This is not a question of tracking down the origin of what makes the moment we live in—the contemporary era—what it is, but a search for the traces and disperse symptoms of a past that continues to be active, albeit cloaked in immobility, in a time that not everyone necessarily wants to see opened up to contemporaneity.

Voluspa Jarpa intervenes archives the United States has declassified regarding Chile and the Southern Cone, archives that are so full of crossed out text that hardly anything can be read. She cuts out the few fragments of legible text that are left,

enabling her to submerge the entire document into a complete absence of information.

Artists insist on returning to emblematic situations from the past. One example of this is Francis Alÿs when he returns to the time of the '68 massacre in Tlatelolco, Mexico (in *Cuentos patrióticos* [Patriotic Stories], 1997). History tells that on August 27, 1968 the state convoked the public to protest against the red and black flag being waved by students. They were paid protesters that rebelled unexpectedly with loud bleating, a parody of the submission involved in the state's bureaucratic machine. Alÿs set this moment buzzing when he made a video showing a line of sheep walking in circles around the Mexican flagpole located in the city's main square. Alÿs walks, simply walks, thus highlighting this simple act in which seems not to be doing anything. First he walks with a lamb, then joined by other sheep that walk in an evenly spaced single file. Alÿs' walk is an action that doesn't lead to any practical result. It only activates this fragment of history, making it visible again. The repeated tolling of bells can be heard during the entire film. It is repeating the same thing, which differs slightly at every moment, like the distance between the original and the copy in Bryce's work. Repetition becomes a productive act.

Contemporary artists construct and investigate archives. Photographic portraits enjoy a privileged statute in contemporary art. They classify identities and are proof of existence as well as absence. They are platforms from which to revise the course that lives take. This is the case in the series of portraits that Magdalena Jitrik made in 2000 and 2001 (*Socialista* [Socialist], 2001), which formed part of her installation at the Federación Libertaria Argentina in Buenos Aires' Constitución neighborhood. Jitrik articulates her reflections on the artistic avant-garde and the political avant-garde, on realism and abstraction, by activating both options without fusing them together, maintaining tensions that exist between

them. She collects the faces of resisters, friends and historical figures who participated in resistance movements in the Warsaw ghetto or in Latin American history, like Salvador Allende.

When Marcelo Brodsky returned to Argentina after having lived for years in Spain, he used photography to explore his own biography. Taking a school record photo of his high school freshman year, he enlarged it by way of photocopies and invited his schoolmates to all meet together. There he begins a photo essay in which the initial photo is updated with current portraits. On the enlargement of the photo, he makes handwritten notes regarding absences, questions and the different routes lives have taken.

7 Revisiting images from the past implies bringing them into the present. From there, they establish new relationships that are not arranged by way of historical narratives, but as reminiscences, things that have emerged from the past in the present. Pierre Nora proposed a history of memory sites (Nora, 1997), and although excessive use of the term has probably distanced it from its original meaning, it is useful when thinking about the tension between past and present that certain works of art point to in how they reshuffle timeframes of a history that purports to function as a regulatory account. In these cases the past manifests itself as trauma more than as an example.

Both the urgency and the mandate the future once had have also been watered down. The future is less predictable. In one possible reading of contemporaneity's traits, 1989 is a date that could be translated as the point when ideologies (not history) came to an end.

Has history's regimen changed? François Hartog explains that, during modernity, history's lessons come from the future rather than from the past (Hartog, 2007). The value of what is ephemeral expands during the present as does the call for

immediate consumption. Communications media compress time; tourism brings the world closer. The present is not inscribed in the vector of history, which comes out of the past and continues in the future. The past emerges as memory, and as such it sets off conservation anxiety, manifest today in the furor over archives. Memory is no longer the need to bring up the past to anticipate a desired future; it is an instrument of the present, that makes the past emerge in the present. The prevailing category from which the past, even the recent past, is visited and revisited is the present.

If it is true that the present tends to historicize itself, to observe an instant lived as the past—immediate, to be sure, but past—then what possibility is there of materializing imminence in an image? How can we palpate the instant at which nothing projects us any further than the moment being lived? We don't need a metaphor for that, but an experience-related device that might detain us. In *Límite de una proyección* (Limit of a Projection, 1967–2010), David Lamelas sets up a light that projects a cone-shaped beam. Its irradiation signals an instant without history, biography or future. It does not intend to make us feel or to evoke anything, but simply to be. It delimits an instant when nothing other than the luminous shaft of light that surrounds us happens. When we emerge from its influence, that moment is the past.

8 The contemporary world is one of repetitions regulated by multiplication. Internet reiterates the same news items millions of times and information multiplies every time we and thousands of others search for the same thing at the same time on the web. Repetition is the matrix of the printed universe, aesthetically accelerated during the 1970s, when artists begin to investigate the art of the photocopy with overtones of litany. Insistence is a device used in political discourse. Just as printing is a revolutionary act—as August Strindberg thought it to be—multiplying an artwork's uniqueness could

be conceived of as a political tool. Offset presses and stamps activated the zone of contact between printing, politics and activism. Artists who multiply their works, whether as part of the printmakers' meticulous, patient craft or facilitated by more immediate, mechanical means of replication like photocopies restore repetition's political implications. León Ferrari was asked about always saying the same thing. He would reply that it was because the things he was denunciating continued to happen. To repeat is to resist. It means turning the message into tapping or shrapnel. Images and sound, insistently repeated. Monotony, replications with minimal variations, delayed images and archives brought up to date by reiteration of the same schemes are all recurring characteristics of contemporary art. In this scheme, contextual shifts become significant. Bryce repeats documents from a single archive and Alÿs repeatedly collects images of Saint Fabiola, repeats the gesture of walking pushing a block of ice or has people repeat a shovel's movements to move a mountain of sand. Repetition does not imply doing the same thing. It is a litany of persistence that becomes significant when we discover the subtle differences between one image and another, between one action and another. It is a delicate distance, since exact reproduction is never possible. León Ferrari's *Errores* (Errors) demonstrate this. The artist set out to repeat the same movement, one same curve, to cover surfaces measuring 100 x 70 cm (*Errores*, 1991). His conclusion was that what he was creating was the record of a persistent error, and, if observed closely, the differences were more evident than the similarities.

Repeating or copying a text makes its perforations more evident. The task of reading a political discourse establishes a weave of words containing a play in the tension of what can be read and what is absent. Johanna Calle copies an official discourse leaving blank spaces, thus underlining the words, meanings, lack of proportion and arbitrariness of the state's text (*Versión oficial* [Official Version], 2008). Another example

is her transcription of the Ley de Víctimas y Restitución de Tierras (Victims and Land Restitution Law)—which establishes economic recompense for victims and returns land to displaced peasants—which went into effect in 2011, and a text on the history of agrarian reform in Colombia (*Perímetros* [*Sietecueros - especies nativas*] / *Perimeters* [*Glory Bush - Native Species*]), 2012–2013). The texts are handwritten with all the irregularities the procedure entails and arranged in the shape of a Colombian tree (called *sietecueros* or glory bush) on sheets of paper from an old real estate records office. Calle copies texts that raise questions regarding the law and its reliability, about Colombia's past and most recent past. Her copy activates these texts, above all because they involve a detour. Typographical errors intensify political errors.

9 We mentioned the Second World War as a temporal marker that signaled a change in the map as well as the meaning of culture. We will now refer to the tracks it left behind, but not its most horrific aspects at this point (not only the dead left on the field of battle, but also the systematic plan implemented by the German state under Nazi rule to eliminate Jews, gypsies, homosexuals and all human existence that it deemed different and saw as a danger and a menace).

Horror must be named in order not to be forgotten. Artists and art have turned devices of recollection into an extensive field of inquiry. Bodies, people and identities submerged in the void of disappearance are inscribed in portraits and names. Confronted with absent bodies, archives are reconstructed. Contemporary cities, some more than others, are permeated by marks left by the past. You cannot walk through the streets of Berlin or Buenos Aires without being called upon to remember. In these cities, faces and footprints are dispersed along streets and on buildings. Traces of the Berlin wall run across the city. Boltanski installed the names of those who disappeared in the bombing of a building on plaques on the

dividing walls of the two adjacent constructions (*The Missing House*, 1990). Names of the disappeared appear on sidewalk paving stones throughout Buenos Aires, an initiative undertaken by Memoria, Verdad y Justicia (Memory, Truth and Justice) commissions in different neighborhoods (*Baldosas por la memoria* [Memorial Paving Stones]).

Although we cannot compare the Holocaust with Latin America's dictatorships, both refer to traumatic moments in history that point to a shift toward memorial-related content in contemporary art. Memory technologies are organized on the basis of institutional strategies and images proposed by artists. States assume the distribution of formats that encourage remembering among its citizens in a redefinition of contemporary democracies. Civic statutes are intensely involved with human rights. Museums, sites dedicated to memory and raising consciousness, monuments, commemorative exhibitions, restitutions, truth commissions and court trials all make up a vocabulary naming different human rights-related initiatives that did not exist thirty years ago.

Memory technologies can be organized in at least three types of edifications in which contemporary art tends to play an important role: museums, memorials and memory sites. Museums are generated through government decisions in response to years of struggle on the part of different sectors of society. We can consider examples such as the Museo de la Memoria y los Derechos Humanos in Santiago, Chile, proposed and brought to fruition by Michelle Bachelet's government; the Museo de la Memoria in the city of Rosario (created by way of an ordinance from Rosario's Town Council in 1998); the Parque de la Memoria (Memory Park) and the Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (Monument to the Victims of State Terrorism) in the city of Buenos Aires, promoted by human rights groups and supported by city legislators, or the Memorial de los Detenidos Desaparecidos (Memorial to the Detained and Disappeared)

in the city of Montevideo, which originated as an initiative by mothers and relatives of the disappeared and the Montevideo Mayor's Office. Occasionally, initiatives come from artists, as is the case with *El ojo que llora* (The Eye that Cries), by Lika Mutal: in spite of the healing spirit of a piece that carefully follows the lists created in the report by Peru's Comisión de la Verdad y Reconciliación (Truth and Reconciliation Commission), the piece has been repeatedly attacked using the color orange, identified with Fujimori's supporters. The fact that monuments are vandalized reveals that they do not deal with an immobile past, buried in some other time.

Different dictatorships perforated history's recent timeline in Latin America. While the Second World War or the end of the Cold War are indeed events that acquired a sense of interruption in the flow of world history and can be read as moments inscribed in the contemporary era, in Latin America the dictatorships were what most pointedly intervened in people's experience of history. It was a time apart, one of horror, followed by newly formulated democracies. It isn't a question of dates that mark boundaries in the flow of time, but a whole set of circumstances that point to symptomatic moments in which a condensed version of rifts and changes in direction that would later permeate people's everyday lives can be read.

Contemporary contemplation of the power of the art image and how it is articulated is linked to the new museography of memory in many ways. On the one hand, the opacity associated with the image's very statute (never completely transparent, always allusive) is related to the ambiguous, indirect rhetoric that some contemporary forms of representation allow for by way of conceptual devices. Things can be stated without being evident, or the meaning of a representation can be separated out in order to allow other possible, latent meanings to slide in by way of that ambiguity. This condition makes contemporary art a significant instrument for elaborating porous ways of reflecting on past events in different manners

that facilitate their activation or appropriation in other contexts. Along with documentation, records of voices, speeches, newspapers, photographs and posters, Santiago's Museo de la Memoria y los Derechos Humanos held an exhibition with Gonzalo Díaz's emblematic piece *Lonquén, 10 años* (Lonquén, 10 Years, 1989). The piece in and of itself is a contemplative, opaque commemoration that makes reference to the massacre without representing bodies, wounds or testimony. It consists solely of a ritual action where a phrase on a framed piece of sandpaper is read followed by breaking the frame's glass with a hammer, repeated fifteen times, once for every one of the victims assassinated in 1973 and found in a quicklime mine in Lonquén.

All things that have not yet reached historical consensus, that cannot be placed into a chronology because time's sensitive way of unfolding cannot be simplified into an official story, or where profound disagreement still exists regarding how the past should be interpreted, can be activated through works loaded with historical references. These images evoke deeds, those who were present and the heroic or victimized bodies of the disappeared. Contemporary art—as can be seen in the Museo de la Memoria in Rosario or in the Parque de la Memoria in Buenos Aires—develops complex, sophisticated language in relation to the need to remember.

Spaces dedicated to meditation are also recurring features of memory museums. By and large, these spaces call upon minimalism's reductive forms and the evocative power of light. In addition to the evidence that gives an account of history, the Jüdisches Museum in Berlin and the Museo Memoria y Tolerancia in Mexico City both have intimate spaces available: dimly lit booths connected with the outside by way of a slit that lets in daylight, changing during the course of each day. In these spaces, memory is activated exclusively on an emotional level in response to images and experience. We are no longer faced with evidence, but alone with ourselves.

The architecture conditions this meditative and allegorical moment. This light, like Plato's, is light that allows one to see. In comparison, we might consider Alfredo Jaar's articulation of the installation *La geometría de la conciencia* (The Geometry of Consciousness, 2010) at the Museo de la Memoria in Chile. Viewers enter the installation in small groups and the door closes behind us. We remain in the dark until an enormous panel is lit up with intense light and silhouettes that leave their imprint on our retinas once it is turned off. The silhouettes correspond to common citizens and the disappeared. The coexistence of both questions the violence exercised on the concept of citizenship itself, also disappeared during the dictatorship.

Contemporary art investigates memory technologies, and works come closer to having characteristics reminiscent of monuments. They provide ways of thinking about history through emotion. Along with an official civic sense of memorials, other, minimal forms of encouraging memory are delineated. In these works and using either direct or indirect references, artists have sought some way to enunciate, to denounce—even during eras of oppression—and to express fear and melancholy but at the same time hope, which was how they confronted and resisted an overall message of violence. I don't wish to simplify. I don't want to put actions and works done in the face of danger and others that deployed forms of making a statement in spite of everything on the same level. Memory pertains to individuals, families and society as a whole simultaneously. Once the project that put its faith in the possibility of a more just society had been defeated, thinking, saying and doing were all forms of resistance. The significance of Víctor Grippo's *Vida, muerte, resurrección* (Life, Death, Resurrection, 1980) encapsulates piety. Its title is replicated in the life of the work itself. It consists of three geometric figures made of lead, intact, alongside three figures that are identical but exploded, their content spilled out. The life contained in the seeds enclosed within the forms

is what bursts them apart; the gas and heat they generate are life's fermentation, escaping all limits in spite of being shut in. This piece, developed during the hard years of Argentina's military dictatorship, can be read as a healing metaphor of hope for a future in which life continues onward despite all obstacles. Grippo had a delicate way of establishing community. An afternoon spent with Grippo would begin, but had no end. One would leave his studio with the lasting sensation of something that continued to persist.[11]

Memorialization can also be inscribed by way of more precise iconography. This is the case with the daisy that Daniel Ontiveros titled *Arte Light* (Light Art, 1993), a commentary on a phrase used to describe one aspect of the arts in Buenos

---

11 "In July of 1980, fifty whales killed themselves off the Australian coast. And if, as George Ferguson claims, the whale symbolizes the body, the world, and the tomb, then on that day, in single act, the body committed suicide, the world committed suicide and the tomb was made evident.
If we reflect upon the essence of this strange phenomenon and take it as a sign of our times, we should also reconsider the observation of other positive signs as well, that may pass us by unperceived for being older and more familiar, although they show us the possibilities that Life has, even where death is involved, to transcend.
Because if the volition of these whales may seem incomprehensible to us in the fragmented consciousness of our times, inclined as we are to think along the surface of things, about 'fashion's moods' and about 'the latest technological minute that technology has gained,' where, in this human realm, can we position the rite of sinking a seed into the ground so that it might prosper?
If we take a humble seed, in its complementary marriage with water (mediator between life and death in a two-way current between creation and destruction), it awakens to its destiny and initiates a harmonic phenomenon that science partly explains to us. And if these are capable of extending into a 'final being,' displacing what may stand in their way, moving forms and erupting into a space that goes beyond that assigned to them, how can we not glimpse a mystery as well as the precariousness of the container, confronted with its living contents? This simple experience exudes poetry, a symbol of the periodic regeneration of mankind and of nature, of death and resurrection" (Víctor Grippo, 1980, in *Víctor Grippo. Una retrospectiva, obras 1971-2001*, 2004:316).

Aires during the 1990s. *Light* was used to imply frivolous as opposed to ceremonial or expressing evident political commitment; it referred to art that did not respond to a declaratory mandate, but that generated forms of community that constituted other methods of resistance. The daisy's initially light appearance is subverted once we perceive the ironic juxtaposition of form and materials and see that the petals are made using headscarves like those used by the Madres de Plaza de Mayo.

Portraits have gained a new place in contemporary art. A survey of the faces represented configures a zone of memory in a post-historic timeframe. Is a portrait anything more than a line that narrows and widens in order to capture the features of a face? In the violent situations human life saw itself submerged in during Latin America's dictatorships, portraits remit to points of reference in the search for missing persons. Existence tied to evanescence. Oscar Muñoz situates us as observers in the desperate attempt to retain them when he paints a concise depiction of facial features with water on cement; the features disappear before his hand manages to finish the portrait (*Re/trato*,[12] 2004). Watching the loop presents us time and time again with the same procedure, the unfinished attempt to capture the face, plunging us into a state of anxiety. We feel the impossibility that absence generates. Absence here is not only that of the body, the warmth and laughter of the person sought; it is also the time that will never be lived, erasing shared experiences as can be perceived in portraits by Gustavo Germano. He updates old photographs leaving a space where the disappeared person would have been, showing the life that the person who is no longer there never lived. They remain trapped, frozen in their portraits (*Ausencias* [Absences], 2007). Another case is that

---

12 Play between *retrato* or portrait and *re-trato*, meaning to make a huge effort or to try again.—Trans.

of Lucila Quieto, who produces series in which performing an old photograph allows children to photograph themselves with the parents they never knew (*Arqueología de la memoria* [Memory's Archaeology], 2009–2011).

Representing absence is one of contemporary art's *topoi*. Although the rhetoric of the face is a site *par excellence* for imagining different manners of inscription, other, less direct but no less political forms investigate how we can come into contact with and offer ourselves up emotionally to an experience of absence. In her series from the 1990s titled *Atrabiliarios* (Irascible), Doris Salcedo carefully places shoes, either singly or in pairs, in rectangular wall niches. They can be discerned through a thin layer of dry, semitranslucent lambskin, stitched to the wall using thin, dark cord handled like the sutures used to stitch up wounds. Every shoe belonged to a body. It is a morbid piece, involving objects pertaining to women affected by the violence in Colombia. Salcedo's interests are centered on the issue of violence, but she looks for ways to avoid fascination with it, managing to elude documenting it head-on. She calls on emotions that allow us to put ourselves in the other's place in a bodily sense, in what Emmanuel Lévinas thinks of as *embodied consciousness* (Lévinas, 1993).

Certain works by Milagros de la Torre also come to mind as evoking absence (*Sin título* [*Colgador*, *Medias*, *Medias alargadas*, *Vestido*, *Zapatos*, *Mano*])—Untitled [Hanger, Socks, Stockings, Dress, Shoes, Hand]—, 1992). Using the same technique as the photographers who work in public squares in Cuzco, Peru, she works directly on photographic paper, obtaining an inverse image. She depicts delicate, isolated objects that are barely visible, referring to an absent presence.

10 Cartography makes reading diagrams and parameters of interpretation more visible. It is a method of organizing the world and visualizing it from different perspectives.

It also allows us to delineate the systems that relate concepts to one another. It produces diagrams of meaning that make the links that exist between form, emotion and imagery in the world visible. It can suggest subversive meanings when traditional maps are altered or hierarchies in already established relationships in cultural representations are eliminated. A classic, often repeated example is Torres-García's map of South America turned upside-down that he published in 1936, upon his return to Montevideo after having spent several years in Europe. Redesigned by colonial discourse, that of independence and that of North America's imperial and territorial motto "America for Americans," this map has often been questioned as a form of insubordination, configuring maps of rebellion against colonial territorial claims. Artists have intervened maps and drawn up different ones as ways of reconsidering the world.

In 1966, Marta Minujín, Allan Kaprow and Wolf Vostell designed a global happening titled *Simultaneidad en simultaneidad* (Simultaneity in Simultaneity), employing several forms of communications technology then available: telephone, teletype, radio and the possibility of including Early Bird, a commercial satellite launched in 1965 and the first to establish direct, practically instantaneous contact between Europe and North America via television, telephone and fax transmissions. The event was visually represented on a map that Vostell designed linking three cities, Buenos Aires, New York and Berlin (neither countries nor continents were named), announcing that it was the first global happening. The concentric circles emanating from each city alluded to televisual transmissions.[13]

---

13 "In the auditorium there was a radio with an antenna between each seat and the next, and a television in front, in addition to being able to see all the other screens within one's field of vision, and at that moment Mónica Mihanovich's friendly face was multiplied on them. Then there was a series by Nené Cascallar. It seems as though everything consisted of ways

Happenings were related to a predigital universe with an ever-increasing velocity in communications. They condensed the image of a global village that Marshall McLuhan had announced in *Understanding Media* (1964). Only the Buenos Aires section of what had originally been planned was carried

----

to irritate the viewer and to register his or her annoyance while he or she waited, believing that something was going to happen.

I tried to look at the people in attendance, but a pretty young girl—maybe it was the Swedish beatle who was also there according to what I read—gave me a number and wrote down my name. I saw a young man whose messy hair standing on end may have been to suggest that the horror of the spectacle was enough to make your hair stand on end: but it was only hairspray. They shined lights on us and I assumed that they were taking pictures of us. When I luckily read that they were going to ask me for some kind of statement or opinion later, I thought the time had come to leave.…

That followed 15 days later. Marta Minujín appeared on the *Universidad del Aire* program and pacifically announced that we were being invaded and that one thousand people had received phone calls, letters and telegrams at that instant. After that they showed journalist Bernardo Neustadt watching television; he got up to answer a phone call and then, with the telephone in his hand, went to open the door, where a guy disguised as a mailman handed him an envelope. The scene was repeated with two other gentlemen whose names I don't recall, and they also had telephones with long enough cords to not have to set them down in order to reach the door, which in my case would be impossible. I obeyed M.M.'s order and tuned in Radio Municipal, but since I didn't understand what they were saying and wanted to keep watching television, I turned it off. (This time I freed myself from the net.) Later a car covered in jam appeared, being licked by five guys with long hair, which was apparently taking place in Berlin. And the happening organized by M.M. ended.

Minutes later, on the very same Channel 13 they broadcasted a fire in two slums, while people struggled to save their poor junk. I'm not going to describe the scene, expressed in detail by the newsman, since I've already done so in a novel. I'm not going to talk about Vietnam, either, and I don't want to imitate someone from the Salvation Army who goes into a bar to advise people to drink milk. (Actually, the happening was more like Geniol [aspirin] dissolved in Coca-Cola than whiskey). What very simply happens is that reality, with the tremendous creative force of its black humor, decided to compete that night with Marta Minujín with its own party, taking advantage of her slogan *Simultaneidad en simultaneidad*" (Verbitsky, 1966:53).

out, organized in two different events. Sixty people were invited to participate in the first; they had access to televisions and radios and were recorded and filmed. Only thirty-five people participated in the second, receiving instructions by way of radios held in their hands. In order to follow the instructions they would receive, they had to change radio stations. It was most likely Vostell who explained—in German—that one hundred bottles of milk had been distributed in the streets of Berlin and Buenos Aires. Three people appeared on television, Lamelas among them. Five hundred people participated from home via radio; some received phone calls and others, telegrams.

In addition to the desire to experiment with the materials provided by new communications technology, happenings offered a more experimental map of international art. The 1960s witnessed an explosion of technological innovation in addition to the phenomenon of avant-garde movements' becoming simultaneous. A map of happenings provided graphic evidence of this, undermining the idea of centers and peripheries.

Maps are representations that both configure and question power relationships. In 1978, Brazilian artist Anna Bella Geiger made a series of postcards that represented a loaf of bread with a perforation shaped like the South American continent (*O pão nosso de cada dia* [Our Daily Bread]). The crumbs from the part removed were put into a paper bag as a way of referring to the continent's state of exhaustion and need for staple foods. Maps can also be impregnated with humor, as is the case with Nelbia Romero's series of maps of Uruguay that graphically express stereotypes associated with the country.

In the United States, North America is called America, while the rest of the continent is referred to as Central America and South America. In 1987, Alfredo Jaar installed an electronic billboard in New York's Times Square (*A Logo*

for America) with the phrase "This is not America" in luminous letters set against a map of the United States. The following message read: "This is not America's flag," written over the United States flag. The map instantly transformed, mutating into the map of the entire American continent, on which the word "América" was written. National Public Radio sent a journalist to interview passersby on the street. Some said: "That's illegal." A watercolor by Jorge Macchi presents an even more radical situation in graphic form: he simply erases the entire American continent, leaving an immense void on the world map (*Just One Night*, 2013).

Intervening maps was linked to pointing out repression under dictatorships. Artist Elías Adasme establishes a relationship between his own body, the map of Chile and violence in the sequence of photos of his body hung in a way that represents torture methods, alongside a longitudinal map of Chile (*A Chile* [To Chile], 1979–1980). In another photograph, Adasme shows himself lying down, covered in earth. This photograph forms part of the *La Araucana* series (1981); the title refers to an epic song by 16th-century Spanish conqueror Alonso de Ercilla that is recontextualized to express the country's current situation. Although the work was exhibited, reproduction of it on loose single sheets of paper was prohibited. The artist spread the copies in the streets of Valparaíso. Pinochet's dictatorship in Chile set demarcations into motion that mapped out different ways of creating signals in public space. One such case is Lotty Rosenfeld's intervention on pavement markings in Santiago, turning white dashes into crosses (*Una milla de cruces en el pavimento* [A Mile of Crosses on the Pavement], 1979–1982). Extending the notion of the map beyond its conventional two-dimensional representations, we could shift over to spatial interventions. These include different ways of altering natural or urban geography to signpost different routes by way of interference. We could interpret Artur Barrio's 1970 intervention in Belo Horizonte

along these lines, carried out in the context of the *Do corpo à terra* (From the Body to the Earth) show (in which Cildo Meireles also showed *Tiradentes*). Barrio's piece consisted of distributing bloodied packages tied up with string in the area near the Ribeirão Arrudas stream. In this way he used perturbing objects, bundles of red-stained cloth that recalled remnants of cadavers to create a cartography of Brazil's repressive reality under the dictatorship (*Trouxas ensanguentadas* [Bloody Bundles], 1970). The text by Frederico Morais that accompanied the exhibition referred to the need for organized art that would be widely comprehended, art that would look for its public outside art institutions. A more democratic form of art.

Maps naturalize representations. They can be used to point out inaccuracies, abstractions and arbitrariness. As Jorge Luis Borges narrates in his fictional text *Del rigor de la ciencia* (Regarding Scientific Rigor), not even the most earnest attempt to make an exact map of a territory in an exact replica of its dimensions can meet with success. Exposed to the elements, its fragments deteriorated back into Nature. Guillermo Kuitca organizes extraordinarily realistic maps, where names of cities can be recognized, yet they remain imaginary, since they do not correspond to any existing geography.

Maps are diagrams and models and, like all selective arrangements of data, subject to question. Since 1973 Horacio Zabala has proposed cartographies and playful designs of trips, jail architecture, redefinitions of Latin America, destructions, slum constructions, soup kitchens and the Berlin wall. His aim is to approach diagrams that arise from the imagination, play and the flipside of progress. His maps intercept colonial reasoning. They question the value of territory and geographic borders. Although his research does not extend toward nomadism, it does leave a space open where alternative territories might be proposed. Zabala nudges the map, producing slight shifts and aggressions that aspire to

inscribe signs of erosion in the norms that regulate geography, geopolitics and national consciousness, thus enabling viewers to imagine different forms of counter-power (*Hacha* [Hatchet], 1972–2013).[14]

A decisive crux in postcolonial disputes regarding the empires' boundaries arose with the advent of the Guerra de Malvinas (Malvinas War or Falkland Islands War). Argentina's dictators declared war in an attempt to legitimize themselves using territorial claims against English usurpation of the islands. Their defeat would also represent the end of the dictatorship. In *El mar de las Malvinas* (The Malvinas Sea, 1971–2002), Colombian artist Álvaro Barrios returned to his 1971 installation in Paris on *El mar Caribe* (The Caribbean Sea) again in order to make the conflict more visible, point to the figures involved and state Argentina's and Latin America's positions. A "sea" of blue silkscreen prints represented the latitudes and longitudes of the ocean surrounding the Malvinas, set against a map of the territory where the war took place and

---

14 "Zabala proposes an opaque counter-cartography that upsets maps' rational regimen with the aim of questioning the geopolitical order implicit in the delineation and administration of representational territories involved in the practice of cartography itself: North-South, First World-Third World, center-periphery. On the other hand, maps are also vehicles for representation related to configuring identities. School maps, to be precise (one of the resources Zabala utilizes most), are inscribed in a group of disciplinary technologies that schools implement in the course of producing subjects and constructing a notion of 'territory-associated identity.' Nevertheless, Zabala's cartography aims not only to question the political regimen of representation and its effects in symbolic and material disputes over territory—a recurring issue in his work—but also 'a tension that was much more urgent at the time: that which existed between the stability of maps and the geopolitical instability of the spaces they organize.' This way the series upset the permanent, universal register of cartographic conventions with the contingencies of a context characterized by growing socio-political conflicts in which the sense of urgency being inscribed by revolutionary imperatives called for the course of history to be accelerated" (Davis et al., 2013:12).

a series of portraits of women with ties to the conflict: Queen Victoria, Queen Isabel II, Margaret Thatcher and Evita Perón.

Latin America bore the imprint of utopian concepts during the late 1960s and early 1970s. The idea that society could be transformed was held as a certainty more than a hypothesis. Armed organizations with revolutionary projects for liberation saw a model in the triumphant Cuban Revolution and lines of communication between activists, intellectuals, students and workers were activated throughout Latin America. Revolution was a sign of contemporaneity. It was a form of integration and a way of responding to the demands of one's own time. Artistic imagination forged links with revolutionary imagination, not only in representations of emblematic figures and revolutionary heroes like Che Guevara or Mao, but in iconography being tested out for the agenda of the immediate present. Margarita Paksa's cartographies of military operations are key diagrams for approaching a topic yet to be studied: how armed struggle was represented in art. It is true that the questioning of art institutions and the combative relationship between the artistic avant-garde and the revolutionary avant-garde—a dilemma that led many artists to abandon art in favor of a direct commitment with armed struggles—left its mark on the post-'68 generation all over the world. However, there is a complex zone in which works were elaborated in connection with the factuality of military confrontations, often by way of a conceptual approach. One example would be Margarita Paksa's diagrams of the Ejército Revolucionario del Pueblo and Partido Revolucionario del Pueblo's (People's Revolutionary Party) attempt to take over the Batallón de Arsenales Domingo Viejobueno (Domingo Viejobueno Arsenal Battalion) near Monte Chingolo, in the province of Buenos Aires, on December 23, 1975. Another is her diagram of the Tupamaros group's operations. These were maps of the actions that purported to free the continent and transform society. It was a

matter of experimenting not with hypotheses, but with imminent eventualities.

Juan Carlos Romero introduced yet other, different elements. In *Segmento de recta A-B = 53.000 mts* (Straight Line Section A-B = 53.000 meters), presented at the *Arte de sistemas* (System Art) exhibition held at Buenos Aires' Museo de Arte Moderno (1971), he brought together maps and photographs. This involved a photographic register that accumulated pictures taken from the trip back and forth between Buenos Aires and La Plata (where he was also exhibiting in the provincial museum). A virtual straight line divided into equal parts indicated the spots along the route where he would take photographs in both directions. Viewers could choose other intermediate points and activate the system from a new point of view. In a later piece, *Segmento de línea recta* (Segment of a Straight Line, 1972), he included photographs from four places that had affected him directly along with the diagram: the Empresa Nacional de Telecomunicaciones, where he used to work; the Museo de Arte Moderno, the CAyC (Centro de Arte y Comunicación) and *Granaderos*, a ship that functioned as a jail for political prisoners at the time (Davis, 2009). This could be considered as an unexpected precedent for the diagrams produced by the GAC (Grupo de Arte Callejero or Street Art Group) when they put up posters of marked-up maps of Buenos Aires titled *Aquí viven genocidas* (People Guilty of Genocide Live Here, 2004).

11 Contemporary art has seen an intensification of different ways of experimenting with large cities. In an interview, Pablo Suárez described an exacerbated observation tour of Buenos Aires that he made with a group of friends during the 1960s. They contemplated everything with such a meticulous, obsessive degree of attention that it took them a week to cover one block. Whether or not it is true, the anecdote offers access to one form of communication between

artists and a contemporary city. It is a way of moving through the city that goes beyond touristic itineraries or the most pragmatic uses of a city (going to work, to school or the university). In this sense, we can call Guy Debord's proposed definition of urban drift (*dérive*) to mind:

> Drift is a way of errantly wandering the city to discover it as a narrative network of experiences and of life. It is an initiative that consists of moving through different environments in a space (a city, a neighborhood…), letting yourself follow your desires (Debord, 1958).

He also provided advice for undertaking this errancy:

> One or more people dedicated to drifting give up the reasons that normally guide their movements and actions, their particular relationships, jobs and recreational activities for a more or less extensive period of time in order to let themselves go in the terrain of encounters that may correspond (Debord, 1956).

Francis Alÿs shows traces of this practice in his focus on the activity of walking around the huge metropolis of Mexico City, equipped with a device that allows him to compose it in an unexpected way.[15] It could be Mexico City or any other, as

---

15 "Mexico City has a very crude and raw side, very much in your face, and it can easily beat you. When you are confronted with the dizzying complexity of a city whose nature is to overwhelm you, you have to react to that complexity somehow. I think the first stage was a period of observation, to see how other people managed to function within this urban chaos. I was living in the old Centro Histórico, where there were all theses characters, for lack of a better word. I saw how they felt the need to make up an identity, to invent a role for themselves, a ritual that would justify their presence on the urban chessboard—like this guy in his mid-forties I would see every morning walking up and down the Zócalo with a metal wire bent into a hook with a circle at the end of it, kind of like a bicycle wheel without spokes. Starting from the top left corner of the plaza he

he proposed with his *Magnetic Shoes* (1994) piece, a pair of shoes with magnetic soles that he used while walking around Havana, picking up small metal objects along the way. His uninterested attitude, combined with a way of criticizing the capitalist logic of labor, gives relevance to an action that doesn't lead to any pragmatic objective. Alÿs similarly pushed a block of ice through the streets until it melted (*A veces hacer algo no lleva a nada* [Sometimes Doing Something Leads to Nothing], 1997). Alÿs took a different route to find the pleasure of doing useless things. This is an area that Hélio Oiticica had ventured into when he made rest poetic, a time with extraordinary power to critique and disarm useful time. This can be seen in *Éden* (Eden, 1969), in his pool *CC4 Nocagions*, carried out in 1973 with Neville D'Almeida, or even in his *Parangolés* from the mid-1960s or *Cosmococas* from the 1970s (also in collaboration with Neville D'Almeida), where he introduces the value of useless time, spent engaged in pleasure and so disqualified by pragmatic standards.

Jorge Macchi's experience is closer to the poetic sense of a globe-trotter, condensed in a boxed edition. Macchi put a pane of glass over a map of Buenos Aires, placed a nail over the corner where his studio was located on the map and let the hammer do its job. The lines traced by the broken glass determined routes he then followed throughout the city. Along the way during these travels, he gathered material of different kinds (objects, papers, texts and sounds) that must be taken out of the box with care to investigate one at a time, to see them as fragments of existence collected during his walks around the city. This refuse has been rescued in order to show

----

would follow all the little cracks between the stones of the pavement, methodically pacing the entire plaza. That was the role he had invented for himself. That was his way of being there, of being part of the life of the city. Encountering such people has often been the entry point to my walks or interventions, the crude and poetic entry point" (Alÿs in Medina, Ferguson and Fischer, 2007:8).

that there are stories there that can be brought back to life if they are chosen and read with time and attention.[16] Serge Guilbaut calls Alÿs a present day *flâneur*, and the same term might well be applied to Macchi. His art is that of a *cartonero*, the word used to describe those who gather cardboard on the streets of Buenos Aires (Guilbaut, 2009).

Both Macchi and Alÿs gather, recycle and make use of chance, albeit in very different ways, working from an anti-epic stance that leaves modernist notions of novelty, anticipation and originality aside. Macchi inscribes poetry in detritus. He prints it on high-quality paper and reinserts it into the editorial market of rare, numbered edition books for collectors; collectors of other people's memories left abandoned on the city's streets. Rescued rubbish sets off small stories. The poetry that emanates from a critique of capitalist values is another of the forms that contemporaneity adopts. The street is used like an archive of fragments of emotion or life, dislocated, frenetic

16 "If I work with a page from the newspaper, I want it to be recognized as newsprint despite whatever I do with it, because my interest is located in the dialogue between the material and what that material conveys to each spectator. The most typical example is a work titled *Monoblock*, a building constructed out of obituary pages, emptied of their texts, on which remain only the crosses or stars determining the religion of the deceased. For me, what matters lies in the collision of the representation of the building and the reality of the material. And speaking of collisions, this is the process I use at the moment I contemplate a new project. Everything starts with an image, a sort of surprise in the midst of the linearity of daily experience. If that image persists, I try to make it real—that is, to allow it to transit from my imagination to a specific support or medium for the work. For me, drawing is the first step in this transformation and in some cases the process doesn't move beyond this stage. These are the instances when the image is put down on paper in a very rapid, concrete way, and needs no further development. In other cases, drawing is the beginning of a process of seeking the medium or material that might successfully extract what is most important out of the image in question. If I have to say which aspects of the work are my obsessions at that moment, I'd say medium specificity and synthesis. I'm the opposite of a baroque artist. When I finish a piece I'm just barely beginning to feel that I've managed to give an image materiality" (Jorge Macchi in Rudnitzky, 2009).

or imperceptible signs that we take the time to carefully examine when we open the box. The question that each and every printed paper repeats is: why did determined situations catch the artist's eye? Our questions unanswered, what stays with us is the sensation that we are practically witnessing the impulse he followed during the entire urban itinerary dictated by the project mechanism (*Buenos Aires Tour*, 2003).

12 In the contemporary world, we are all in some way, at some time, strangers. The vertigo of technological developments as well as the velocity at which our bodies move to the most distant geographies today make the state of being a stranger one of contemporaneity's conditions. We navigate different climates, languages and technologies at speeds that would have been inconceivable before. Provisory identities in airports, conventions, conferences and biennials establish new formats for human relations.[17] New dynamics of academic and artistic tourism have developed among those who wander from one seminar, workshop or site-specific situation to another.

Néstor García Canclini and I jointly developed two exhibitions that assembled material that facilitated reflection on the condition of being a stranger in contemporary art and culture (García Canclini and Giunta, 2012). We understand the meaning of the word stranger to stretch beyond its most

---

17 "The unity of nearness and remoteness involved in every human relation is organized, in the phenomenon of the stranger, in a way which may be most briefly formulated by saying that in the relationship to him, distance means that he, who is close by, is far, and strangeness means that he, who also is far, is actually near. For, to be a stranger is naturally a very positive relation; it is a specific form of interaction. The inhabitants of Sirius are not really strangers to us, at least not in any sociologically relevant sense: they do not exist for us at all; they are beyond far and near. The stranger, like the poor and like sundry 'inner enemies' is an element of the group itself. His position as a full-fledged member involves both being outside it and confronting it" (Simmel, 2012:21).

traditional sense, associated with the situation of a person who leaves their place of origin and belonging, where emotional ties are formed and identity is forged. We also consider strangers those who are marginalized by technological developments or are unable to assimilate them with the same degree of naturalness or immediacy as young people or even children. Technology can turn members of the same family who are fluent in different codes and languages into strangers to one another. Young people handle technology with an ease that few adults come close to.

The term stranger is naturally inscribed in the contemporary world on the basis of its most traditional meanings. People arriving in new places are strangers. In many cases, they are obliged to leave their countries for economic or political reasons. The contemporary world is permeated by different forms of exile, massive migrations of entire peoples who leave their place of origin, fragmented families in which one member—generally a young man—goes to another country to work to be able to send money back to the family. In Latin America, political exile left its mark on a generation that was young during the 1970s. A history of distance and melancholy was written by these exiles. They escaped through the embassies of countries that offered them refuge and were unable to return for many years, almost always feeling like strangers in societies whose language, customs, beliefs and identification systems were foreign to them. Exile was a way of dying that was different from being assassinated in a concentration camp under a dictatorship. Being a stranger is another condition of contemporaneity.

From late 2007 to early 2008, an extensive crack authored by Doris Salcedo ran the length of the floor of the Tate Modern's Turbine Hall. The piece was titled *Shibboleth*, a Hebrew term meaning stalk of grain, stream or torrent, where the way the word was pronounced differentiated members of one group from another. It refers to a use of language that

identifies someone's social or regional origin or different community practices. The fracture and the space that the crack defined evoked boundaries, limits, frontiers and ruptures in subjectivity and experience caused by uprootedness, migrant roaming and the experience of social rejection suffered by those who are segregated. Although it has now been filled in, traces of it can still be perceived. It is now a scar. Ana Tiscornia's piece *There* (2013) refers to a loss of habits, the experience of displacement (as in the case of migrants or the homeless) and the chaotic forces of contemporaneity; emphasizing the idea of being removed from a framework, her cardboard structures can even be suspended in the corners where walls meet.

Internet generates new ways of forming ties with others in addition to establishing relationships to the market, principally the music market. Carlos Amorales created a recording label for pirated music called *Nuevos Ricos* (Nouveaux Riches), an art/recording project carried out jointly with Julián Lede and André Pahl. It represents and edits the disks for twelve bands from Mexico, Holland, Russia, Colombia and Germany. Here piracy is not seen as a crime, but a case of making for a more democratic situation that allows free sharing; copies are made and distributed overstepping the laws that regulate the market. Piracy is seen as a utopia in which a universe of listening can be imagined, where communities are defined and created according to shared musical tastes. The interesting thing about this case is that a commercial label later published the bands that had previously distributed their music only via the web.

13 In Latin American art, 1968 was a crucial year and it can be analyzed from many different perspectives. It can be compared to the events of May 1968 in France, the international milestone that produced repercussions all over the world. The year 1968 would also produce a turning point

that transformed the dynamics of history in Latin America. In Mexico, the Tlatelolco massacre of students by government forces of repression takes place in ’68. Throughout Latin America, it is also the moment when discourse that the developmentalist economic and political model had disseminated, based on a certain confidence in progress, shows signs of having come to an end with visible evidence of failure. The idea promoted by the Alianza para el Progreso (Alliance for Progress) that a strategy to prevent Latin America from being swept up in the dynamics of the Cuban Revolution should include investments in its industrial development, health systems and infrastructure to foment growth and smooth over the social crisis that would lead to a search for revolutionary change had fallen into discredit. Students, workers, intellectuals and artists all saw this clearly. The 1960s exuded optimism. Art forged ties with design, color and the spirit of Pop. Mexico found itself preparing to host the Olympic Games. Raquel Welch undulated at a frenetic pace in her *Space-Girl Dance* wearing a silver bikini—echoing visual aspects of the space race—in front of the sculptures lining Mathias Goeritz’s Ruta de la Amistad (Route of Friendship), a sculpture project constructed for the Periférico, the new super-highway that embraced the city and introduced speed. Optimism was not the mood that dominated the city, however. Students occupied the streets and the state cracked down on their discontent with violent repression. In the heat of these protests printmaking made a comeback, another visual register that was a typical inscription of contemporaneity in Latin America. Signs of development brought to a standstill have also appeared in recent works, such as that by Melanie Smith called *Estadio Azteca. Proeza maleable* (Aztec Stadium. Malleable Feats, 2010). It was a collective performance requiring highly coordinated movements that revealed just how impossible it was to carry out, progressively falling apart as a metaphor for the breakdown of developmentalist ideas that tied up the

Olympic Games, the World Cup in 1970 and the construction of highways and stadiums.[18]

---

[18] "MS: I was trying to set up in *Aztec Stadium* something that I knew would be a disaster. I knew that working with 3,000 kids would not be easy. The entire shoot was constantly on the brink of catastrophe. I was also really aware of how we were working on that piece within the context of the Bicentennial, the 200th anniversary of the beginning of Mexico's War of Independence. What had the revolution meant? What did the revolution in the 1920s mean in terms of modernity in Mexico, and how could we make some sense of that today within these official celebrations of 2010? I always knew that I was playing with these iconographies deliberately chosen from the history of Mexico, but at the same time fragmenting them. It was not about creating a whole, but rather questioning these little pixels and what those pieces come to represent. In Europe, I fell that everything is so controlled, so black and white. However, *Aztec Stadium* symbolizes modernity coming from different viewpoints and the failed promises and efforts toward modernity in Mexico, all brought together in this one performance or event. At the end of the piece, I wasn't trying to propose an answer, because I don't think there is an answer after things like the revolutions and the tragedy of 1968. There is no answer of the next day. It's more like I'm trying to analyze theses spaces within a fractured chaos. Chaos and revolution are symbiotic in some sense, and in chaos, some kind of potentiality for revitalization can be created.
AH: *Regarding your reference to Malevich within* Aztec Stadium *and, overall, in your Venice Biennale presentation titled* Red Square Impossible Pink*—how does Malevich's Suprematist idea of utopia relate to your work?*
MS: The big question left at the end of *Aztec Stadium* is when did that modernist utopian dream—Malevich's *Red Square*, that Suprematist red square on white background pictured in mosaic form—dissolve; what happened to it? It just faded away.
We (Rafael Ortega [who collaborated on this project] and I) knew right from the beginning that *Red Square: Painterly Realism of a Peasant Woman in Two Dimensions* was the image we had in our heads for *Aztec Stadium.* That image in particular [coming from the period of the Russian Revolution] is related to those kinds of mass show-of-power events in stadiums in Russia and also in the totalitarian state in Germany. For the presentation in Venice, when I told some people the exhibition title I was thinking of was *Red Square Impossible Pink*, a couple of people said 'Red Square is Moscow. No, this is Mexico.' And they were asking, 'How can you represent Mexico calling this *Red Square*?' And I thought, well, that's exactly the point—to use this image and how it breaks up in the film, how utopia has been shattered, and at the same time show that nationalism is no longer about borders. It's wanting to—and I don't know if this is just

In Brazil, the impact of 1968 was felt in the art field around 1969 or 1970. In 1969 the São Paulo Biennial was boycotted as a way of denouncing and expressing opposition to the dictatorship, and in 1970, the *Do corpo à terra* show, curated by Frederico Morais, had ties to what the critic called "guerilla art," a term referring to the most radical Brazilian artists active during the 1960s. Cildo Meireles' installation *Desvio para o vermelho* (Red Shift) was conceived of in association with '68 and consisted of an entire domestic setting dyed red, which generated an understandable response in the realm of representations. It featured an intense red converted into liquid that emulated blood flowing out of a faucet left running in a makeshift bathroom sink.

We can trace a map of the simultaneous parallels in the transition between the early 1960s in Latin American art—characterized by investigation and a radical expansion of art language—and the second phase, when artists were fully aware that art's liberating power would not penetrate society without a revolution that was capable of occupying and transforming the state. The artistic avant-garde everywhere strengthened its ties with politics. From an understanding that art would contribute to the revolution it moved on to the certainty that the revolution would only happen through armed struggle. It is also at this time that artists in the most radical artistic avant-garde developed a critical awareness of art institutions (institutional critique also involved a critique of capitalism and its values, upheld by institutions) and acquired a new level of clarity, even certainty, that art would never transform

----

about Malevich or in general—it's about how certain iconographies from the avant-garde, from the history of art, can be brought into the Latin American context. It's not about bringing the periphery to the center; it's about suggesting that the idea of modernism occurred in different spaces everywhere. It's about hybridity from past to present, which is something I'm really interested in exploring" (Melanie Smith, in conversation with Alison Hearst, in Murrell, 2013:67–69).

society from within its institutions. Art had to be made in the street, tied to other social forces engaged in political, social and economic change. The intervention titled *Tucumán arde* (Tucumán Is Burning, 1968) can be understood in the context of this conviction. This action linked the artistic avant-garde to the political avant-garde in a complex way, uniting artists, students, workers and intellectuals; it developed as a research process articulated over time; it implied a critical reading of the communications media and the power of advertising; it presented an argument for the creative value of violence; it configured an archive that provided material for the exhibition, elaborating a novel form of relating art, performance and documentation, and it trusted art's power to transform and its ability to modify consciousness. The poetic outlook of the experience was most likely situated in this last respect: the idea that a work of art could indeed transform an individual without political awareness into a revolutionary subject.

14 The profound drive for democracy that these transformations in art between the late 1960s and early 1970s point to—situated in the street with ties to urban forms of expression and more democratic practices such as drawing and printmaking, that were less expensive and more easily reproduced—signal one of the ways that contemporary art was being inscribed in Latin America.

Printmaking in particular was very aware of a process taking place that could be compared to the one we have described in our succinct analysis of the route taken by the avant-garde. During the early 1960s the concept of experimental printmaking expanded. Antonio Berni and his *xilocollages* (woodcut collages) are probably the most outstanding example. Berni nailed materials found in the street onto large-scale wood blocks; by way of these discarded bits of rubbish, he told the story of Ramona, a woman and a prostitute. He inked the wood printing blocks composed of these fragments and made multiple

copies of the situations that depicted the life of his character. But this was not the only experimental incursion into printmaking. During the early 1960s Liliana Porter was looking for what it was that defined printmaking in a singular way. It was not the meticulous, impeccable craft it involved, as any printmaker could attest. As part of the group that established the New York Graphic Workshop—Porter, Luis Camnitzer and Guillermo Castillo—she would even go so far as to say that it was impossible to establish what printmaking's non-transferable condition was from the standpoint of craft. For her, its greatest singularity lay in the act of printing. In order to condense this into a gesture, she took a piece of paper, crumpled it in her hand and let it go. The crease that remained was the print. It was an act that she or anyone else could execute, even with their eyes closed (*Wrinkle/Arruga*, 1968).

The social implications of printmaking also intensified during the 1970s. On the one hand, this was related to protests and acts of resistance during student uprisings in '68 in Mexico. In Cuba, printmaking was linked to the revolution, and in Puerto Rico, to the anticolonialist movement seeking independence. Its political use unfolded by way of its most classical form, the political poster, but also in the form of mail art, including silkscreen prints and rubber stamps.[19]

---

[19] If the United States' role in international politics during the 1960s obliged cultural sectors in Latin America to adopt concrete positions, in Puerto Rico the situation demanded assuming an explicit stance regarding the island's political statute as an associated free state. The Partido Nuevo Progresista assumed power of the government in 1968, promoting the island's annexation as a federal state, and this only intensified initiatives opposed to American intervention toward the end of the decade. In this particular situation, political signs became an essential visual strategy for circulating different statements: "These were the weapons of a new culture, a political counter-culture that made use of the instruments of the 'establishment' to attack it and to subvert the meaning of the government's propaganda signs, blandishing them as our own" (Tío, 2003:199). Outside the realm of governmental politics, independent workshops played a key role in producing this visual comeback. Antonio Martorell

During the 1970s, different reproduction techniques incorporated photocopies or fax art. Multiplication processes expanded and became simpler, more mechanical and more democratic. In one sense, it was a step toward imagery involving multiple copies of an image that is so characteristic of the global scenario today. The stage that saw printmaking

----

was a leading figure associated with the Taller Alacrán initiative who managed to renew protest signs' plastic language, creating a space where artists received formation in silkscreen techniques. Nevertheless, in spite of expanding circulation circuits—by way of new strategies of commercializing signs—Martorell saw himself obliged to carry out policies to reduce printing costs. For example, in some cases he would produce silkscreen prints with one or two colors (*La batalla de Argelia* [The Battle of Argelia], 1969), or in others he would overlap several inks in a single print run, generating typical color-shift effects on the surface (*¡Fuera la marina yanki de Culebra!* [Yankee Navy Out of Culebra!], 1970).

Toward the end of the 1960s and in the early 1970s, several production spaces emerged throughout the island that made use of signs in very different ways. In Comerío, for example, the Taller El Seco workshop was founded by Dutch priests to disseminate liberation theology (*Camilo Torres. La revolución es un imperativo cristiano* [Camilo Torres. The Revolution is a Christian Imperative], 1970). Another case is Nelson Sambolín, who made use of posters in an unusual way, in defense of ecology and to denounce the installation of an oil distribution base on the island of Mona (*Superpuerto* [Superport], 1972).

While these independent spaces were functioning, the Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña workshop continued to print signs at the same time. José Rosa's *Centenario de la abolición de la esclavitud in Puerto Rico* (Centennial of the Abolition of Slavery in Puerto Rico) employs a composition comprising allusive phrases accompanied by black, white and grey fists, to commemorate one hundred years of liberation for the island's slaves.

Although the role played by signs diminished during the latter half of the 1970s, they continued to function throughout the century, reappearing in many specific contexts such as the struggle against AIDS or in cases of concrete political demands. For example, *Puerto Rico habla español* (Puerto Rico Speaks Spanish, 1992) falls within the framework of discussions generated by the dispute over determining whether English or Spanish would be considered Puerto Rico's official language. In the discussion between the Partido Popular Democrático and the Partido Nuevo Progresista, Mestey Villamil updated visual aspects that remit to the 1960s with signs that refer to a current political situation. (Agustín Diez Fischer)

intensified by way of mechanical techniques could be thought of as a pre-digital phase. In some preliminary way, art foreshadowed the contemporary era's technological shift.

15 Does a specific language exist for contemporary art? Works increasingly fuse into poetry; visual artists plan interventions in collaboration with musical composers or actors, they introduce scents and flavors or present surfaces meant to be touched. It is difficult to determine what materials are specific to art. Modus operandi that have been denominated in a very general sense interdisciplinary or transdisciplinary have been investigated by artists since the 1950s, and especially the 1960s, only to further intensify from the 1990s on. Working with sound was included in the *Arte destructivo* show in Buenos Aires in 1961 as an integral part of their pieces. Artists proposed relationships where one language coexisted with another to comprise a single experience, or also incorporated devices to highlight the productive tension between what we would consider to be separate forms of expression, showing their ability to mutate and become something different. They focused on borders and turned them into fields of expression.

Contemporary art slows down images' velocity, looking to expand their expressive potential. Exploring the limits of photography, for example, or contemplating its degree of veracity, observing friction with the analog world, turning images that record moments of reality into performance or questioning to what extent they are real are all areas that have been intensively explored by the most contemporary art. In 1975 Mexican artist Lourdes Grobet developed a series of photographs that recorded her own performance—one in which she bodily perforated a large sheet of paper tensed on a stretcher—in the exhibition hall itself. She developed the images maintaining the actual scale of her body and hung them up to dry, but since they had not been fixed, the images faded away.

Grobet focused on the condition that allows images to last, questioning photography's underlying statutes. What does photography consist of? Is it defined by its ability to capture an instant of reality, or to fix it on a support so that others have access to that fragment of existence, immobilized on paper? Grobet interferes with photographic procedures.

All of Oscar Muñoz's work can be read in terms of this attempt to erase the limits of photography. He uses the archives of others, including photographers who worked in public squares and urban photographers; he reveals photos by filming them in sequence, having them appear one after the other; he copies newspaper photos of murders until they become unrecognizable blurs that look more like abstract paintings than the photographic images that served as his point of departure. Brazilian artist Rosângela Rennó also slows images down with procedures that incite us to meticulously observe the information presented in them. Both artists make use of other people's archives: family albums belonging to strangers or street photographers' files. They gather and accumulate these images in order to put together new narratives.

Some works are meant to be smelled or touched. In *Per fumum* (2013), Rosângela Rennó turns to the aroma of resins to activate the sense of smell, one of the senses whose presence in the art world is scant at best. Her aim is to renew archaic memories, to bring ancient times when the combustion of plants and resins was considered a sacred offering up to date. In 1997, Argentinean artist León Ferrari fused Jorge Luis Borges' curious condition as a blind old man writing love poems to young girls that he could not see in visual and tactile form. He sought to create a kind of emotional empathy that would allow him to comprehend Borges' creative situation. By superimposing his poems transcribed into Braille on nude photographs of young women (including the singer Madonna, among others) he activated both sight and touch. The form in these pieces emerged from the images combined with the

visible relief texture of the Braille texts. León Ferrari worked with synaesthetic forms, putting mechanisms into play that dealt with sensorial segregation in order to generate a conceptual and real approximation between tact and vision. Bringing these senses closer together also involves emotional aspects, since spectators have to pass their fingertips over the photographs of nude bodies in order to read the texts.

Oligatega Numeric is one of many artists' groups that were typical of the postcrisis situation in Argentina following 2001 (although Oligatega actually appeared earlier), and they sought to establish dialogues between different technologies that were unprepared or had not been designed to do so. They produced this contact by way of copies made in a completely different format, rather than via conversion, and sound would always lose fidelity as a result; the significance of the corresponding noise was thus integrated as one more way of having us focus on the conditions of translation.

Can sound be represented? Jorge Macchi evokes the relationship between music and vision by giving sheets depicting pentagrams an almost sculptural presence, with five cables that pass through the paper and suspend it in an exhibition space (*Cinco notas* [Five Notes], 2006). Music is continually present in his work. On various occasions he has worked jointly with composer Edgardo Rudnitzky.

Nuno Ramos' 2010 piece *Fruto estranho* (Strange Fruit) combines trees, airplanes, music and film. It proposes overstepping boundaries—non-specific art, as Florencia Garramuño denominates it—by "offering figures and forms that suggest the same lack of pertaining that arises in images from expanded communities where no common ontological identity or essence is necessary" (Garramuño, 2013).

16 Beginning in the late 1960s, mail art established a field of exchange and collective production that in some way presaged the era of instantaneous communications. Mail

art was intensely developed in Latin America. Pioneers and key figures include Liliana Porter and Edgardo Vigo from Argentina, Luis Camnitzer and Clemente Padín from Uruguay or Pedro Lyra from Brazil. A longer, but still incomplete list would also include Argentineans Carlos Ginzburg, Luis Pazos, Graciela Gutiérrez Marx, Luis Catriel, Juan Carlos Romero and Luis Iurcovich; Brazilians Paulo Bruscky, Joaquim Branco, Samaral, Júlio Plaza, Avelino de Araújo, Daniel Santiago, L.M. Andrade, Leonhard Frank Duch and Odair Magallanes; Guillermo Deisler in Chile; in Colombia, Jonier Marín; in Venezuela, Diego Barboza and Dámaso Ogaz; in Uruguay, Haroldo González and Jorge Carballo, and in Mexico, Felipe Ehrenberg and Pedro Friederick.

Mail art allowed these artists to set up international networks for exchange that managed to filter through the control the dictatorships held over citizens even while using one of the state's institutions to do so. In 1970, Felipe Ehrenberg carried out a postal intervention that he articulated through Britain's and Mexico's postal services. The envoy that Ehrenberg sent to participate in México's Salón Independiente was *Obra secretamente titulada Arriba y Adelante… y si no pues también* (Work Secretly Titled Onward and Upward… and If Not, Also, 1970). It consisted of two hundred postcards that formed the image of a pin-up girl holding the World Cup—which took place that year in Mexico—soccer ball between her breasts when arranged and viewed together. The image was taken from England's promotion of the championship. Each fragment could easily evade controls prohibiting pornography. The phrase was taken from Luis Echeverría's electoral campaign speeches with their developmentalist leanings. Echeverría was minister of the Interior in 1968 and considered to be the one responsible for students being killed during the Tlatelolco massacre, after which Ehrenberg decided to leave Mexico with his family, relocating in England. When the entire piece was mounted for the opening of the exhibition, the spaces left

by missing postcards challenged the efficiency of both postal systems.

Eugenio Dittborn also used the postal service to send his airmail postcards out of Chile.[20] On large sheets of Manila paper (that he later replaced with a plastic burlap, usually white), Dittborn would draw faces and graphic markings, transferring photographic images using emulsions that allowed him to pass photographs onto paper supports. Portraits of children were juxtaposed with photographic images used to classify people and determine identities in state archives (identity, police and medical records). In these pieces, representations' superimposition and juxtaposition play important roles, producing a powerful palimpsest effect.

---

20 "…the first *Pinturas aeropostales* (Airmail Paintings) were what allowed me to definitively desert the Escena de Avanzada (leading-edge scene). In doing so, I went back to the path I had been on before, recycled by way of the folds, and, on the other hand, my work and I ventured out into the world. In doing so I said goodbye to the Avanzada.
Federico Galende: Up until what point in your production did you feel penned in?
E. Dittborn: Until the moment when I discovered the possibility of folding a sheet of paper in four, putting it inside an envelope and mailing it. That was a very basic thing that I did in '82. On a sheet of kraft paper that measured two meters by one and a half meters I splashed some blotches of paint and then folded the paper and the blotches wound up printed symmetrically. Then I left it open, it dried, and then I folded it again. Finally I made an envelope, and put the folded kraft paper inside. That way I could reduce an enormous surface by four times. Divide it four times, without tearing it. I could make large-scale works that would fit into five, six or seven envelopes. I had a first exhibition in Cali, Bogota, in 84; I sent sixteen *Pinturas aeropostales* without knowing whether or not they would arrive. I had offered to send the curator sixteen paintings using this method. Those sixteen paintings were the recycled product of what I had done during the previous three years. They were a recombination. And I myself arrived in Cali, the truth is that I didn't know whether or not the paintings had arrived. That was, as I said, in 1984, and from then on the paintings were shown, during what was left of the 1980s and all of the 1990s, in over seventy cities in different parts of the world. So I began to experience something completely different, I was in and out of Chile, neither exiled nor confined" (Eugenio Dittborn in Galende, 2007:143–144).

They were then folded up and dispatched by mail to exhibitions abroad. This way, Dittborn was able to elude official circuits and institutions that regulated sending works out of the country. When they arrived at their destined show venue, the pieces were hung along with the envelope that had served as protection and means of transport. When his paper and fabric pieces were opened and unfolded to be hung on the wall, they retained crease marks which were, in turn, traces of the clandestine operation employed to get the artworks out of Chile as if they were only letters. These marks on the paper also summarized the need for a subterfuge to evade army controls.

In 1980 Graciela Gutiérrez Marx organized an international mail envoy to celebrate a birthday. *Los códices marginales de Mamablanca* (The Marginal Mamablanca Codex) piece involves the mail art network in a personal as well as political event: a birthday party for a mother whose name also recalled the Madres de Plaza de Mayo's headscarves.[21]

---

21 Our experience with the *Los códices marginales de Mamablanca* project started by sending out 200 postcards that were blank on one side and had a traditional design on the other, with the addressee's name printed on it along with the phrase inviting them to participate: *Grupo de Familia, reconstrucción del mito* (Family Group, Reconstruction of the Myth), written in several languages.
It was conceived of as a birthday present (in the same way as Ray Johnson's presents) and as a trial run for open collective participation that would include artists and non-artists. Mamablanca (Blanca Marx) was a real mother whose allusive name identified her with the headscarves used by the Madres de Plaza de Mayo; for this occasion she was named the *estrella marginal anónima y cotidiana* (marginal, anonymous, everyday star). The project was able to circulate without being censored thanks to the play of analogies and veiled metaphors. This *madreblanca* (White Mother) really turned 75 in 1980.
The open call combined two lists together: one was a list of mail artists chosen at random from among the hundreds with whom we already corresponded, an the other included addresses of Miss Blanca's relatives and students she had taught as a primary schoool teacher from 1930 to 1950.

17 Critiques of art institutions are a common thread that runs through many contemporary articulations in the art field. People began to point out these institutions' power and capacity to establish what is and is not art in parallel with art's becoming increasingly secular with respect to other powers (the Church, the King, the State). Institutions gradually gained the strength to be able to determine which works would gain entry into the art world. Artists rebelled early on. A system of identification and solidarity grew up around the works rejected by the Paris Salon, based on the idea that the artists who were undermining established platforms of art language were misunderstood and therefore rejected. Questioning the parameters of the Salon was an essential part of configuring notions of the avant-garde and modern art. As Peter Bürger would point out many years later, anti-institutionalism constitutes one of the most active traits in any definition of the avant-garde.

In contemporary art, anti-institutional tensions are not mostly or only related to questioning institutions for admitting or rejecting works. Tensions result from a far more sophisticated examination of how the entire system that constitutes concepts of art and how its value is established is articulated and what its basic beliefs are. When Marcel Duchamp took

----

Of the 200 postcards sent, 138 collaborations were brought to fruition. Responses would reach the recipient in plain view, but in order to respect the privacy of the correspondence, did not recognize that they were directed to her name. On March 19, 1980, upon receiving a white file box containing all the messages, she was stupefied. She didn't understand how people from so many different nationalities had come to give her such an incredible gift and was no less surprised to receive postcards from relatives and students from such remote times. In the afternoon we set up an *intimate exhibition* with all the material sent—numbered and shown in order of arrival—and those present completed some of the postcards that had come awaiting intervention by friends and relatives. Such was the case with Robin Crozier (England), who sent his fingerprint, asking those attending the intimate show to complete it" (Gutiérrez Marx, 2010:183–184).

ordinary objects from everyday life (a shovel, a bottle rack or a urinal) and introduced them into art spaces, saying that they were works of art because he, an artist, had designated them as such, he established a new basis for making art that was no longer based on materials or craft but simply on the selection of everyday objects. When chosen by an artist, they entered exhibition spaces as art. This operation implied a complete revision of issues related to art values and the statutes of the artwork. It was now the artist rather than the art institution who would decide what art was. Institutions found themselves in a corner as the result of a succession of errors that had led them to reject works that were later recognized as the art of the future, and they increasingly played along with the anti-institutionalism game, allowing interventions that questioned their own procedures. There is an entire area of contemporary art that implies questioning institutions by functioning from within. For artists it is no longer a matter of destroying museums, as the futurists declared in their manifesto. It is now an amiable dialogue full of subtleties and irony that interrogates art's regulatory systems.

Antonio Caro's work *Aquí no cabe el arte* (Art Doesn't Fit Here) is a powerful expression of anti-institutionalism. He sent this installation to the XXIII Salón Nacional de Artistas in Bogota in 1972; it was accepted and exhibited while it declared that there was no room for art in that institution, through the use of striking lettering just like that used on protest signs. A closer look and a detailed analysis of this piece confirm its political content: the names of the members of students' movements assassinated by the government between 1969 and 1972 and the victims of the massacres of indigenous Guahibo communities during 1970 are written underneath every letter and every phrase. What Caro's piece implicitly declared was that art had no place in such a context.[22]

---

[22] "Caro undoubtedly fits into the artistic trend that has been categorized as conceptualism since the 1960s. However, he also fits into something that

Miro, admiro, mío (I Look, I Admire, Mine, 2006), by Luis Camnitzer, takes Julius Caesar's phrase from the battle of Zela (*Veni, vidi, vici*) as its point of departure. To look, to admire and to possess refers to the compulsive attitude that can characterize art fairs. It also recalls art tourism, which leads the public to rapidly acquire the experience of visiting an exhibition. To possess a work does not imply gaining access to its thought process. This is what Camnitzer would seem to be warning us against, with an invitation to approach his work and art in general from a standpoint of reflection.

The record of *Mitos vadios* (Vagabond Myths), a performance organized by Ivald Granato, offers quite a different perspective. It took place in a parking lot on Augusta Street in São Paulo in November, 1978, and included the participation of Ubirajara Ribeiro, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Marta Minujín, Regina Valter, Júlio Plaza, Rubens Gerchman and Lygia Pape, among others. The event was held in parallel to the First Latin-American Biennial *Mitos e Magia*, the official version of the event to which Granato juxtaposed vagabond, corporal and sensory myths.[23] It included a group of hilarious

----

is much more vast and culturally significant. Caro manifests himself as a visual guerilla in a very particular manner. He carefully aims to miss the targets that art's power structures most clearly define and hold dear. This will to miss is difficult to analyze in the words of art-critic jargon, in the same way that his localist volition is difficult to export" (Camnitzer, 1995:44).

23 "It is no accident that in the context of Brazilian art during the late 1970s Granato should draw a dividing line between the *mitos mágicos* (magical myths) sponsored by official institutions and *mitos vadios* (vagabond myths) that were squandered in a day in an open parking lot in the city of São Paulo. *Vadio* means *errant*, *vagabond*, or even *idle*: as opposed to the idea of Latin American art as being indebted to myths of identity which should be served and protected, art is presented as being errant or a reversal. Devoted to the ephemeral rather than the monumental, opposed to models of fixed and administrated identities, Granato and his nomadic companions focus their efforts on modulating energy, dilating sensorial mechanisms and the dramatic temporality of the body" (Aguilar, 2011).

situations: Hélio Oiticica walked around in a *sunga* (skimpy, tight bathing suit) wearing a wig and silver shoes (*Delirium ambulatorium*); Júlio Plaza handed out flyers against the art market (like "the art market is a condom for creation"); Ubirajara Ribero invited the public to shoot at works of art and Ivald Granato went around dressed in a striped suit, tie, dark glasses and hat, saying that he was *not* Ciccillo Matarazzo, creator of the São Paulo Biennial (Aguilar, 2011).

18 Institutional critique lies within the framework of the *conceptual shift* that was characteristic of the global art scene during the 1970s. Conceptualism initially took shape from Joseph Kosuth's 1965 piece *Una y tres sillas* (One and Three Chairs) onward, leaving its mark in terms of both language and politics. In this installation, Kosuth juxtaposes a real chair, a photograph of the same chair and a dictionary definition of the word chair. It is a circular, self-referential proposal where its artistic nature depends simply on the fact that the art world has reached agreement in considering this group of elements an artwork. What it makes clear is that art is not necessarily the result of a manual creative task; it can also be a purely mental process. The piece speaks to us about the piece itself; it does not speak of history, love or the sublime. It points our attention to its own devices.

Nevertheless, conceptual practices in Latin America can be read from different points of departure and by way of other examples. In 1963 León Ferrari produced *Cuadro escrito* (Written Painting), an extensive text that describes the work that he would make if only he knew how to paint. Using procedures completely different than the ones employed by Kosuth, Ferrari tells us that it isn't necessary to make a work of art; it can be merely described and the text exhibited as if it were an instruction manual that anyone could read and put into practice, not necessarily the artist who originated it. Kosuth is also telling us essentially the same thing, since

anyone can take a chair and exhibit it to the public. To move an object, no specific trade is required.

For the purposes of the arguments we present here, it is important to indicate where points of contact exist between the overall concepts in these works, given that this will make it evident that a large number of resources were available, all operating simultaneously in different situations, from the late 1950s on and especially during the 1960s.[24] Even though the final result winds up being something completely different—the distance between Kosuth's chair and Ferrari's hand-written text is clear to see—there are similarities in the internal procedures used. The shift away from craft and toward the statement introduces a fundamental change in 20th-century art, beginning with Duchamp during the 1920s and becoming widespread during the 1960s.

The second edition of the pioneering book *Del arte objetual al arte del concepto* (From Object Art to Concept Art)—published in 1974—was widely read in Latin America, greatly due to the fact that it was written in Spanish (it can be seen as the book that gave Spain back its ability to produce theoretical texts that would have an impact on the art world after years of isolation under Franco). In it, theoretician Simón Marchán Fiz refers to "ideological conceptualism" as that which went

---

24 "…it used to depress me to think that every time I thought I had done something original, someone else had already done it five, ten, even fifteen years earlier. The example that I remember best is one of a large format sheet of high-quality paper, Ingres or Canson, that I folded diagonally in half and then unfolded. The crease that was left was the only element, the dividing line of what was actually a monochrome *ready-made*. I was very proud of them until [Mathias] Goeritz sent me a monograph, months later, in which a work of his that was identical was reproduced, done at least ten years earlier. The funniest thing about it was that to console me, Goeritz said that he'd never invented anything. For me that was a great help, above all in order to realize that all the paranoia that existed regarding originality was an absolutely pathological attitude" (Yve-Alain Bois in Guasch, 2012: 28–29).

beyond self-referential content to become involved in social issues (Marchán Fiz, 1974). Marchán Fiz based these considerations on the *Arte e ideología del CAyC* (CAyC's Art and Ideology, 1972) show in addition to others held by the Grupo de los Trece, which Jorge Glusberg promoted from the CAyC. This group's interventions were inscribed more evidently in the art document format typical of international conceptual practice, but they were not removed from everything that had taken place in Buenos Aires during 1967 and 1968. Procedural methods and indirect or obliterated ways of making statements became progressively related to practices based on art's desire to fuse with life and to transform the world, occasionally in dialogue with the clandestine and always a basic tenet of any avant-garde program. Accordingly, an artist like Horacio Zabala conceived of a prison model in a succinct diagram that looked more like a scientific diagram than a work of art denouncing the dictatorship. This language, far removed from the visual rhetoric of protest signs, slogans, graffiti and urban murals, created indications of dissidence that looked to establish themselves in reality without diminishing any aspect of their critical productivity. This play with readings that are opaque or the use of not easily decipherable language functioned in many cases as tactics to keep these visual signs continually in motion, particularly under the gaze of the military. Both the meanings and graphic aspects of words unfolded. We might consider, for instance, the typographic activism found in works like *Violencia* (Violence, 1973), the word-poster with which Juan Carlos Romero papered the walls of the CAyC, or Antonio Caro's text *Aquí no cabe el arte*, associated with the students and members of indigenous groups assassinated by the Colombian government. Juan Pablo Renzi was a critical artist who discarded the easy route of putting labels on forms. He resisted what he considered the "conceptual art" fad, which he saw grouping what was part of a revolutionary movement into the field of artistic tendencies.

What I am interested in highlighting in this group of practices is that genealogy is not important here. Instead of grafting these practices into the conceptualism that was gestated in art's power centers, what makes them significant is the way each one intervened in a particular situation. They also played a role in generating these situations.

19 Globalization transformed how art was produced. The "biennialization" of the art universe contributed to a standardization of determined formats in contemporary art. Biennials are a way of putting different metropolises on the map and increasing their visibility in cultural terms. They establish flexible models for making artists more international and they generate criteria to make the filigrees of contemporary art more legible. From the 1990s onward, biennials ceased to be exhibition spaces tied to countries. They became seismographs for the world of global art. During the 1980s, the Venice Biennial inaugurated its *Aperto* section, dedicated to showing the work of young artists. In the Latin American sphere, the Havana Biennial also pushed aside a criterion based on national representation—especially following its second edition in 1986—in order to pass the decision-making regarding which artists to invite over to the show's curators, who worked on the basis of a central theme established for each biennial. They chose to adopt a Third World biennial model that emphasized a South-South axis, concentrating on art from Latin America, Africa and Asia as a response to the power that traditional biennials had in terms of legitimizing the European - North American axis in art. The role played by the Havana Biennial could be thought of to a certain extent in terms of a transformation in the criteria used by the established biennials, which are now much more open to researching and exhibiting artists from other parts of the world, instead of just those based in art's central cities. It has even served as a model for the new biennials that emerge in an

incessant process of multiplication. Although the institutionalization of these events has been criticized, they still provide evidence of their capacity to modify their parameters and propose spaces for intervention.

The contemporary art circuit also includes new strategies for the formation of artists. Instead of being articulated exclusively within a traditional academic system, the process is also nourished by the intense, ephemeral experiences that workshop initiatives represent. In these situations, knowledge, experience and conversations on the art-making process are exchanged and, above all, artists share a time they live together. These residencies give rise to a twofold process. On the one hand, they bring international artists in contact with the local art scene. At the same time, those who come from abroad are offered an opportunity to create work related to the places they are working in, to investigate specific situations and to incorporate materials and histories they were previously unfamiliar with. The formative experience is very different from acquiring knowledge through years of study arranged in academic curricula on a university or post-graduate level. These workshops don't even assume that participating artists have completed a given level of formal art education. Selection is based on the proposal presented and artists' capacity to interact with the other people they will be engaged with in dialogue and shared living. One need not have a qualifying degree to practice as an artist. It isn't a degree, but the opinion of those who make up the art world that produces a consensus regarding who is or is not an artist. Even when certain parameters for measuring the quality of art have been established, they are mutable values; a work of art that the eye of experts coincide in judging to be extraordinary at one moment can fall into oblivion in the course of a decade. The critical history of art analyzes the social construction of values and, as such, continually revises this phenomenon.

Sarah Thornton delineates some of the networks that legislate the world of contemporary art.[25] Nevertheless, her analysis focuses on emblematic cases of the most glamorous segment of the international art world. Instances such as the Havana, São Paulo or Istanbul biennials point to different ways of tracing cultural relationships. Contemporary art is not one thing only; it is redefined in every one of the circuits where it is active. Art fairs intervene as a function of regional and international markets, incorporating curated exhibitions, prizes awarded by international juries to experimental artists and conference series that tend to produce intense debates.

Institutions also contribute to the layout of regional maps. There is an international circuit of museums throughout Latin America that host itinerant exhibitions between Lima (MALI), Buenos Aires (Malba), Mexico (MUAC) and Brazil (Pinacoteca do Estado de São Paulo), where strategic assistance is often received from powerful institutions (such as the Reina Sofía for *Perder la forma humana* (Losing Human Form) or the Museum of Fine Arts in Houston for *Antonio Berni*) in order to produce the shows. This circuit is in the process of expanding, exploring new networks to the ends of achieving greater consolidation (for example, *El siluetazo* [The Silhouette Act] was shown at the Parque de la Memoria and at the MUAC; *Extranjerías* [Foreignness], at Fundación

---

25 Sarah Thornton's book *Seven Days in the Art World* is organized on the basis of ethnographic descriptions of a group of key cases through which the author approaches the contemporary art world's structure: an auction at Christie's; Michael Asher's class at CalArts; the Art Basel Fair; the Turner Prize; *Art Forum* magazine; Takashi Murakami's studio and the Venice Biennial. Taken as a whole they provide a clear portrait of how the contemporary art world functions and how that functioning is repeated in a standardized format on a global level. Nevertheless, many very well-known artists, above all in Latin America, have never been to post-graduate level university classes, to a large extent because Master's level degrees in art are not all that common in Latin American education systems (Thornton, 2010).

Telefónica and at MUAC; the *Retrospectiva* [Retrospective] of León Ferrari's work, at the Centro Cultural Recoleta and at the Pinacoteca do Estado de São Paulo).

Within the system of artistic production typical of contemporary art, processes of carrying out works in connection with a specific context stand apart; for example, there are works that establish a productive dialogue with a particular setting and as such cannot be moved to another.[26] In relation to those that are linked to a specific place or site, other pieces are also created in response to open calls related to a specific energy or set of issues in a particular setting. The installations that form part of inSITE, a cultural event held in the Tijuana-San Diego border region, focused on the scenario of the problematic border between Mexico and the United States, are a perfect example of this. Many of the installations conceived of for inSITE lose significance anywhere else, their meaning becomes less effective. These pieces are primarily interventions in public spaces related to a zone with great political density. They are situated works, generated through investigative processes carried out over a series of visits that artists make in order to study ways to interweave their works with the setting's cultural characteristics. The actions undertaken range from specific interventions to monumental gestures and even process-oriented experiences that incorporate notions of psycho-geography.

Art situated in this way requires an investigative attitude on the part of the artist. He or she adopts an attitude somewhat like an ethnographer's (as Hal Foster deemed it), analyzing

---

26 *Spiral Jetty*, carried out by Robert Smithson at Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, in April of 1970, would be an emblematic example of a site-specific work of art: it consists of stones and salt placed in the form of a spiral, producing a permanent piece, a sculpture that forms part of the landscape and is modified by the tides. An icon of contemporary culture (and of what has been denominated Land Art, Earth Art or art of the earth), the piece is a destination for cultural pilgrimage.

what work might tease out hidden, but significant, conditions of the site where it is to be installed and make them visible.

In general, this no longer is a case of paintings, sculpture or works on paper conceived in the artist's studio and then transported to international exhibition spaces. This is not to say that this is never the case, but the majority of artists who participate in site-specific events or produce works for international encounters tend to work according to a certain logic of production that can be detected in the 1960s and has become widespread during the 1990s: "installation" art involving objects extracted from the flux of life itself that take on new life and new meaning in the exhibition context. This content is not far removed from the meaning these objects have in their original function but, allied with other unexpected meanings, they become the carriers of a new poetic or political eloquence. These situated works consist of constellations of objects that are composed on-site in the exhibition space or in urban public space as instances of interference. They may invade the city with publicity signs (as we have seen in Jaar's intervention) or be simple actions, recorded on film or in a series of documentary photographs. They may be accumulations including others' works, reproductions of documentary archives or street photographers' records. A group of materials that were never intended to be art can acquire the statute of art object on exhibition in the context of the show or encounter. As George Yúdice stated (Yúdice, 2001), similarities can be observed between this new system of artistic production and that of the *maquiladoras* (free-trade zone assembly factories). It is art based on assembly, where artists can transport projects or lists of materials rather than finished pieces, or they can even be requested via e-mail. Artists' role sometimes consists of organizing materials that come from the site they will be intervening, as planners of a new significance the materials will acquire once placed together in a particular venue. The assembly production condition is another characteristic of

contemporary art, and on occasion the author need not even be present. This is a condition that Marcel Duchamp most likely initiated in 1919 from Buenos Aires, when he sent a set of instructions for constructing a ready-made to his sister Suzanne as a wedding present. They indicated that she should hang a geometry book out on her balcony, leaving it exposed to the elements, allowing them to act upon it.

This is also an art of editions, where artists make use of pre-existing works and other available cultural products. He or she no longer elaborates works by way of paint or a block of marble, but with objects made by others that are reprogrammed on the basis of the new work's logic, incorporating film and already existing artistic styles and elements. Using already produced form is postproduction art (Nicolas Bourriaud, 2007).

20 Art history has been written according to patriarchal parameters, on an international scale as well as in Latin America. The task of revising the work of artists excluded from art history's established narratives has only recently begun. In Latin America, studies of women artists who developed their production from the 19th century on have been undertaken (Cavalcanti Simioni, Dorotinsky and De Luca, 2013). The results of these studies have yet to make a consistent impact on museography, however. Warehouses are scoured to find works never before shown or analyzed to hang on museum walls, but there are still no decisive policies aimed at acquiring pieces by artists who are often considered minor anecdotes within the larger history of art.

Perspectives elaborated by feminism, gender studies and, more recently, what North American academia has denominated queer studies have modified these parameters somewhat, but different forms of representation have not undergone any significant change in contemporary art exhibitions. A rigorous study would reveal that even in the

shows held during the past ten years, women do not make up any more than 20% of the artists involved.[27] Of course, these arguments lack consistency. Numbers and percentages do not fit into aesthetic parameters. The art world sustains that if works are good, they will be appreciated without it mattering whether the artist is a man or a woman. If we accept this line of reasoning, we must also accept that the difference in terms of representation indicates that women artists' work reaches the level of quality needed in order to become visible on many fewer occasions than their male counterparts. The question we might pose, then, is: what is it that existing parameters do not allow us to appreciate? What other sensibilities—which surely differ from the sensibilities united under dominant canons—have been denied? These questions serve to implement a critique of the patriarchal and colonial criteria that have dominated the aesthetic canons that regulate what counts as artistic quality. Rather than computing lists of the overlooked or excluded, the real issue is comprehending the disciplinary operations that govern sensibilities, allowing history to be organized in a particular way that keeps discourse that is difficult to domesticate hidden from view.

During the late 1960s systematic research began into new iconographic repertoires generally related to experiences associated with the feminine realm (focused on maternity), as well as materials, languages and forms of expression that had previously been relegated to being classified as "minor arts," primarily ceramics and textiles. In conjunction with this, iconography associated with bodies codified as feminine or masculine was also revised. As a result, a profound transformation took place in the points of view from which these representations originate, and this gave rise to a revolution

---

27 In a seminar given during 2010 at the University of Texas in Austin, an analysis of contemporary Latin American art exhibitions held after the year 2000 was made: women represented 18% of the total.

in how bodies are represented that continues today in contemporary art. We now see bodies freed from binary categories like man-woman, transvestite bodies or other bodies. This involved not only images that were generated mainly as records of performances; bodily fluids (saliva, blood and semen) and body cavities were also explored and represented. During the 1970s, representations of the body were shattered into fragments as a way of constructing new meaning. In 1970 Judy Chicago decided to teach a feminist course at Fresno State College; there the term "feminist art" was coined, along with the first feminist art program in the United States. In 1972 she moved it to CalArts (California Institute for the Arts) jointly with Miriam Schapiro, and together they organized *Womenhouse*, the first exhibition of works produced from a feminist perspective. They would later found Woman's Building (1973–1991), a studio that allowed women to explore their own languages and condition.

In 1976, Mexican artist Mónica Mayer read an interview with Judy Chicago in the sixth issue of *Artes Visuales* magazine, published by Mexico City's Museo de Arte Moderno (MAM), and it convinced her to undertake her Master's studies in the feminist program in Los Angeles. Celebrations for the International Women's Year in 1975 in Mexico motivated exhibitions and conferences about women's place in Mexican society and in art. A performance by Lourdes Grobet carried out at the Casa del Lago in 1975 and a group of works that gained visibility in the *Salón Nuevas Tendencias 1977-78* show held at the MAM in Mexico City (including works by Magali Lara, Mónica Mayer and Pola Weiss) make it clear that an agenda related with the feminine in Mexican contemporary art did exist at the time (Giunta, 2013b).

At first glance, there would seem to be lack of artistic groups linked to the second wave of feminism in the rest of Latin America. However, recent research reveals that this relationship did exist, but that its history was interrupted.

Filmmaker María Luisa Bemberg was one of the founding members of the feminist group UFA (Unión Feminista Argentina), created in 1970. From the heart of this group she would make the film *El mundo de la mujer* (Woman's World, Bemberg, 1972), an ironic approach to the grand fair organized in 1972 at La Rural in Buenos Aires' Palermo neighborhood as an expo of products targeted on the feminine market. Bemberg parodied marketing techniques focused on female consumers in her manner of editing texts and images. References to the political actions that could be carried out by intervening in these events also appeared in the film: at the beginning of the film: we see the image of Sara Torres at the outset, a historical figure in feminist history during the 1970s, handing out wafers at the entrance to La Rural (Rosa, 2013). Bemberg thus produces an activist feminist film that critically deconstructs the industry fair and advertising aimed at women as a stereotype oriented toward consumption, in an attempt to create new political awareness. In the same way that the Grupo Cine Liberación (including Fernando "Pino" Solanas, Octavio Getino and Gerardo Vallejo) or Cine de Base (Raymundo Gleyzer) did, she used cinema as an instrument for raising consciousness. The relationship between feminism and militancy wound up being subsumed by a "larger struggle" that sought to transform society completely, not just change the situation for certain sectors. Not only the feminist movement would suffer from this dilemma, but gay organizations as well had great difficulty articulating their militancy and demands during the dictatorship and would only achieve social visibility after the return to democracy in the 1980s.

During the late 1960s Colombian artist Clemencia Lucena was making large-scale drawings employing conceptual strategies that critically appropriated beauty contest discourse and the society section of the newspaper. María Victoria Uribe was elected Miss Bogota in 1968, and her attitude was an important detonator in Colombian culture; she freely

expressed her view on abortion and free love and posed in a swimsuit, but wearing a ruana over it. Lucena cuts out and enlarges "feminine" news items and then juxtaposes them with political discourse in an operation of critical parody. She moved closer to the Maoist movement in 1971, joining the MOIR (Movimiento Obrero Independiente Revolucionario or Independent Revolutionary Workers' Movement) and consequently shifted from representing women in their corresponding role to seeing them from the party's perspective: women were to accompany men on strikes, offering support through feminine tasks or marching with the children in protests. Her art went from being a critique of the communications media to political propaganda that incorporated women as part of its patriarchal narrative. This transition in Lucena's work provides a telling glimpse of the conflict that existed between feminism and marxism (Dahan, 2008).

In 1967 the Cultura y Libertad gallery in the city of Lima presented an environment by Teresa Burga featuring images of women represented as cut-out silhouettes portraying different domestic situations (seated on cushions, combing their hair, lying down or in the bathroom). These images can be seen as a parallel to Lucena's work or the work developed by pop artists such as Delia Cancela, Dalila Puzzovio or Marta Minujín, involved in the Instituto Torcuato Di Tella scene in Buenos Aires. This approach becomes more analytical and self-referential in Burga's work in *Autorretrato. Estructura-Informe, 9.6.72* (Self-portrait. Structure-Report, 6.9.72), a show she presented following a residency at the University of Chicago. The exhibition consisted of documents, images and charts in which information about her body was recorded; a collection of data extracted on a single day referring to her face, her heart and her blood. It was a topographical approach to the feminine issues that were circulating throughout the world of social representations during the 1960s that situated them in a technical sphere. This piece acquires new meaning

when seen in correlation with the installation *Perfil de la mujer peruana* (Profile of Peruvian Women), carried out in collaboration with sociologist Marie-France Cathelat in 1981. It was based on a survey of middle-class women in Lima from 25 to 29 years old that covered twelve profiles (including physiological, psychological, emotional, educational, professional, economic, legal and political). It aimed to measure women's place in Peruvian society, levels of comprehension regarding gender and to question stereotypes. The results of the questionnaire were presented as an exhibition in order to represent the sociological information gleaned in a sensory format.

In the fragmentary and incomplete map of women's creative activity that we have been able to trace, the Bolivian group Mujeres Creando occupies a radical stance that is a rejoinder to many of the ideological devices that have sought to demobilize feminist forces.[28] This group cannot be situated

---

[28] María Galindo writes about feminism's insubordinate place: "I see and present myself as a feminist because the word still provokes discomfort in hundreds and hundreds of men and hundreds and hundreds of women and situations. The word feminism functions like a thermometer of rebeliousness; when a woman says she agrees with everything, but please don't call her a feminist, it's because she entertains the illusion of being able to have a personal space in which to negotiate with the patriarchs, to hang onto a tiny bit of ground she believes she occupies … I see and present myself as a feminist because the word still has a certain air of mystery, because a certain air of dangerous stance still inhabits it, because a certain air of it being unnecessary or outmoded to be one still inhabits it … Feminism continues to function like a chemical composite that opens fissures in any ideology with just a few drops, revealing its patriarchal content.… Feminism continues to be a boat that is hard to row, going against the current, and that's the best thing about it. However, I'm also aware that they are gradually stealing the word feminism from us. One of power's actions is to devour everything … The result of this theft, this occupation, this coopting of several of the struggles, of the content and of the word feminism, this occupation of its territory is a failed feminist revolution that we must speak openly about if we want to continue to talk about feminism. It is impossible to develop or equally to approach any thesis related to a feminist stance without an analysis of feminist failures in some way, of how feminist discourse has derived into policies of control

within the traditional art circuit. Nevertheless, they have participated in exhibitions as activists, elaborating specific proposals such as *Principio Potosí* (Potosí Principle) for the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid. Mujeres Creando is an anarchist feminist group formed in 1992; they sustain actions on an individual level and libertarian principles regarding decisions about one's own body. They carry out public actions that include a critique of micro-loans as a new system that keeps Bolivian women in debt. They articulate interventions from a variety of platforms: the *Acción Pública* newspaper, the Radio Deseo broadcasting station (since 2007), publications, videos and performance. The video *La Virgen Barbie* (The Virgin Barbie) registers a performance during which a woman wearing robes that parody those of a virgin takes them off and changes into attire typical of Bolivian women. In the video, she recites:

----

over women's bodies, without an analysis of the generalized use of the 'gender' category in international organisms' and government policies, of the use of 'gender perspectives' to open the army to women, practice coercive sterilizations, as is the case in Peru, or overburden women with debt through microcredits as is the case in Bolivia; all this, of course, with gender perspectives…" In her book, Galindo proposes "an unusual and forbidden alliance founded on the condition of being women not as a biological fact, but as a historical and social condition." The subject she refers to is not a homogenous one, but rather unites prostitutes, lesbians, Indian women, migrants, workers "in rebellion and sisterhood": "this is not about women as women, but women in rebellion, as hysterical, unsatisfied and maladapted. Our subject is the crazy woman. Crazy women are disobedience in concrete form. Crazy women are those that the community points to as crazy, 'the other,' as in 'strange,' as a menace … De-patriarchalization is a historical invitation so that the crazy woman might abandon her maddening solitude … De-patriarchalization allows us to understand cultural disobedience as a liberating strategy, it allows us to understand questioning the family as a liberating strategy, it allows us to unfold cultural disobedience in all directions and understand escape as a liberating strategy" (Galindo, 2013).

> I don't want to be the mother of God, that white, civilized, conquering God. Let God stay an orphan, without mother, without virgin. Let the altars remain empty. And the pulpits too. I'm leaving this altar of mine. I abandon it of my own free will. I'm leaving it, leaving it empty. I want to live, to heal myself of all racism, all condemnation, all domination. I want to heal myself and to be a simple woman. To be like music, that only serves to fill hearts with joy. I have discovered that in order to be happy, you have only to give up your privileges, your virtues and perfections. I proclaim privileges' uselessness. The sadness of altars. The death of capitalism.

The motto they have expressed as graffiti represents their most recent affirmation: "In order to decolonialize, you must depatriarchalize." Their agenda proposes revising the entire foundation that circumscribes women's place in society; it implies questioning the system in its entirety: as María Galindo states, "Feminism is not some sort of women's sectorial struggle, it is an indispensable, antisystemic struggle" (Galindo, 2013).

21 As a spillover of feminist discourse and other parameters dictating what the correct relationship between art and politics should be, a group of representations that begin to take issue with essentialist positions with respect to masculinity and femininity gradually emerges during the 1970s. They are inscribed in body politics that question the dominance of heterosexuality in the social order. There is not one unified foundational discourse in this new visual sensibility. Reflections on women's place, the feminine body, the masculine body and the body in general dislocate frameworks for correct sexuality and broaden the field of reflection regarding their potential in the terrain of images. As we pointed out previously, this is not only about images, but also about languages and symbolic repertoire. The notion of handcrafts, including pottery

and embroidery, was integrated as a means of expression for sensibilities freed from the delimitations of patriarchal and heterosexual canons. The repertoire investigated by feminism during the 1970s lent legitimacy and availability to materials that had previously been expurgated from the territory of great art. To name just a few of the possible cases that point to the use of materials and topics that fall outside of aesthetic statutes: Paraguayan artist resident in Argentina Feliciano Centurión's blankets and embroidered pieces; those by Argentinean artists Leo Chiachio & Daniel Giannone; sculptures made out of plastic parafernalia and cooking and cleaning utensils by Argentinean Omar Schiliro and photographs of hands occupied in household cleaning tasks by Mexican Ana Victoria Jiménez. These artists introduce domestic elements associated with women's cultural universe into their work. These elements are available today to develop even distant versions of social representations that tie femininity to delicacy: one example is Marcia Schvartz's use of brutal, sexual flowers in her ceramics.

The Polvo de Gallina Negra group, formed in 1983 by Mónica Mayer and Maris Bustamante in Mexico, carried out in 1986 a performance on television that dismantled and parodied stereotypes of women associated with maternity. Even while feminists were revising maternal roles in a critical light, they did not raise issues regarding its sacred status or its close, identity-based, essentialist relation to the female body. The historical context had not yet come about for converting the certainty or naturalization of that role into a cliché or stereotype. In their *Madre por un día* (Mother For a Day) performance, they "impregnated" the show's host, intervening his body with an added belly and inducing "symptoms" of pregnancy through a series of powders. They converted a masculine body and maternity into an alternative condition.[29]

---

29 See http://www.youtube.com/watch?v=WEhYebSmX2c&feature=gv (consulted June 25, 2013). The program was shown on Televisa channel 2

Humor and sarcasm allow them to do more than just dethrone motherhood's beauty and naturalness. It allows them to escape from feminine advertising space to become a group of devices that dismantle the body in order to put it together again in a different manner. As a whole, the performance contains a critique of the strain of feminism that was dominant in the visual expressions being elaborated during the 1960s. They produce denaturalization and introduce an alternative theory of the body as resistance against the regulatory nature of sex. Beatriz Preciado denominated this as "contra-sexuality," understood as a way of situating one's self outside of opposites like man-woman, masculine-feminine and heterosexuality-homosexuality. Along these same lines, Preciado defines sexuality as "technology," considering that

> …different elements in the sex-gender system that are denominated "man," "woman," "homosexual," "heterosexual" or "trans-sexual," in addition to their practices and sexual identities, are nothing other than machines, products, instruments, apparatuses, tricks, prosthesis, nets, applications, programs, connections, currents of energy and information, interruptions and interrupters, keys, laws of circulation, borders, constraints, designs, logic, equipment, formats, accidents, detritus, mechanisms, uses, detours… (Preciado, 2011:14).

In other words, it is a form of technology installed in the field of reflection regarding how bodies are politically administrated. Maris Bustamante highlights another way of releasing bodies in her photographic performance *El pene como instrumento de trabajo* (The Penis as Work Instrument, 1982), in which she responds to Freud's theories that link work projects for women with penis envy. She answers back by fitting a phallus onto her face.

----

on August 28, 1987.

It was in 1975 that Lourdes Grobet presented actual size photographs of herself breaking through a sheet of paper mounted on a stretcher in Mexico City, and that same year Carlos Leppe hung three photos of himself half-naked and cross-dressed in the Módulo y Forma gallery in Santiago, Chile. He carried out a performance dressed in a satin dress that was perforated to show his breasts, or entirely naked, his genitals covered in bandages. The repeated contortions of his performance presented a crisis for patriarchal paradigms of an authoritarian national state (*El perchero* [The Clothes Rack], 1975). This intervention shares points in common with that of Juan Dávila in 1994, in which he represented the hero Bolívar as a mestizo transvestite plagued with gestures tied to popular culture (like the *roto*[30] Juan Verdejo in *Topaze* magazine), as well as signaling a crisis in the discourse of progress, emblematized by a parody of abstract structures (*El Libertador Simón Bolívar*, 1994). In the *El día que me quieras* (The Day That You Love Me) performance, held at the Sur gallery in 1981, Leppe appears wearing make-up, with sound that mixed tango stereotypes, an image of Gardel, his mother's voice and Chilean television programs. He uses his own body as his work's support. His performances involved transvestite practice, mutilation and violence, importing a contravention with respect to a repressive model of bodies whose sexuality, behavior and very condition of being alive were regulated and administered by a dictatorial state.

The body is also handled in terms of expansion and happiness. In 1981 Eduardo Kac created a series of *Pornogramas* (Pornograms). As part of the Gang and Arte Porno movements, he organized events, performances, visual and concrete poetry, graffiti, drawings and photography. The movement understood pornography as both a political resistance movement and an innovative medium. Kac uses the body as a

---

30 Term used to refer to ordinary Chilean people.—Trans.

means of writing. Nudes that seem to fly legs upward reiterate the letter "u," or the sound of booing. The way the bodies are arranged and the smile produce tension and an apparent contradiction that expands their meaning. Photography makes it possible for this poem written with the body to be circulated widely (Kac in Moulon, 2011).

A scene involving exposed bodies and declassified sexuality also emerged in Argentina during the 1980s, above all during the post-dictatorial period. It was linked to the scene at the Rojas to a certain extent during the 1990s, and to new forms of intervention at the turn of the century. *Frenesí* (Frenzy), the video that accompanied Liliana Maresca's retrospective show, includes many references to the cultural climate that existed during the 1990s.[31] The advent of AIDS had a devastating effect on this scene and the overall cultural climate: this was due not only to the artists who died as a direct result (from Liliana Maresca to Batato Barea, Feliciano Centurión or Omar Schiliro) but also because it gave rise to sanitary procedures and moral mechanisms that intervened in ways of expressing sexuality. The other side of the coin also appears. Graciela Sacco inscribed the image of two embracing bodies on an old refrigerator: her aim was to represent the impact that AIDS and fear of contagion had on people's emotional ties (*Pasión. Serie En peligro de extinción* [Passion. From the Endangered series], 1994). In Néstor Perlongher's words, it was "a therapeutic sex regulation business" articulated by society's mood (Perlongher, 1997). In order to confront the social stigma and prejudices

---

31 "She has a mode of production that is absolutely singular. In her [work] certain concerns weave their way together and at times that generates … I wouldn't say determined political aspects, because that would tie it to some circumstantial event or episode … I think Liliana has her own way of reflecting on the world and that it's woven with, or is the same but on a different level, the way she reflects on her own life or on the human condition, on the condition of existence or passing through this world" (Gumier Mayer in *Frenesí*, 1994).

associated with AIDS, Roberto Jacoby printed the phrase *Yo tengo SIDA* (I have AIDS) on t-shirts (1994), launching a high-impact anti-discrimination campaign.

22 The administration of bodies is also at issue. Bio-power entails techniques used by the government to subjugate bodies. The body is a bio-political entity governed through different state systems of control, healthcare and its regulatory institutions, education and correctional facilities. Contemporary art exposes and investigates the mechanisms that exercise control over bodies, visualizes traditional relationships in abstract terms and invents others that function as observatories. Santiago Sierra's methods for shedding light on these issues in his work are well known. At the Venice Biennial, he restricted entry into Spain's pavilion to Spanish citizens with passports. This way, in addition to bringing us face to face with the discrimination inherent to immigration systems, he evidenced the fact that bodies could be administrated on the basis of state-issued documents, even within the environment of absolute freedom represented by art. Sierra has also paid workers to form part of his pieces. Including live bodies in his production was something that Alberto Greco had been doing since the early 1960s in his *Vivo-dito* pieces, carried out in different cities in Europe, primarily in Piedralaves, Spain. There he had inhabitants hold up signs with texts that registered his actions as an artist: "Esto es un Alberto Greco" (This Is an Alberto Greco), "Obra de arte señalada por Alberto Greco" (Work of Art Demarcated by Alberto Greco) or "Alberto Greco." He would turn a body into a work by taking a piece of chalk and drawing a circle around a passerby, thus introducing them into another world, that of artistic demarcation, that of the *Vivo-dito*.[32] In 1968,

---

32 "*Vivo-Dito* is the adventure of the real, the urgent document, the direct and total contact with things, places, people, creating situations, creating

Oscar Bony presented *La familia obrera* (The Working Class Family) at the Instituto Torcuato Di Tella, which consisted of a real family that he paid to pose, offering twice as much as what the man usually earned at his job. The opinion of many people from the general public as well as those who judged the piece from left-wing positions was that it was incorrect. Its critique of capitalist structures was unsettling for literal discourse on account of the strange situation provoked by the coexistence of the worker and the public in the same place. Without added rhetoric, Bony produced a mediated relationship that was experienced first-hand, demonstrating how salaries regulate people's lives.

Art also deals with behavior and conduct. Tania Bruguera investigates devices designed to provoke political situations. In *El susurro de Tatlin #5* (Tatlin's Whispering #5, 2008), held in the Turbine Hall at the Tate Modern in London, a group of mounted police organized the public using the techniques utilized to control public protests. Bodies are organized, aligned and moved to the rhythm of their orders. The exhibition space functions as a laboratory where behavior control mechanisms can be observed, including those related to restrictions or classification systems and those related to pleasure or unpleasant sensations. In 1993 Nicola Costantino presented an exhibition at the Museo Municipal de Rosario and at the Casal de

----

the unexpected. It means showing and encountering the object in its own place. Totally in accord with cinema, reportage, and literature as a living document. Reality without touchups or artistic transformation. Today I am more interested in anyone at all recounting his life on the street or in a streetcar than in any polished, technical account by a writer. That is why I believe in painting without painters and in literature without writers. This explains why, in recent years, the visual arts have consciously found recourse in chance. It was a way of discovering the other side of reason. All our conscious thought, all our reason limits us, and we fall, very easily, into elementary and limited structures. 'Always go in the direction opposite to the one you should. It's the only way to get somewhere'" (Alberto Greco, 1963, in Katzenstein, 2007:38).

Catalunya titled *Cochon sur canapé* (literally, Pig on a Couch, also an appetizer), which consisted of a group of mummified animals vacuum sealed inside clear plastic bags that were hung along a rail. She activated sensations of repulsion in response to death and scatological elements. For the opening, she placed a stuffed pig on a water bed with pink satin sheets. The public pounced on the offering, eating its pieces with their hands while surrounded by the mummified animals in bags. Different forms of conduct negotiated diverse emotions, linked together under the dominant spirit of the *vernissage*, which unfolded in the setting of a banquet featuring macabre elements. A banquet where members of the public are invited to share a meal is also a symptom of contemporaneity in art. Art is considered an interactive, social and relational activity (Nicolas Bourriaud, 2007). Artist Rirkrit Tiravanija, for example, organizes meals during openings; Roberto Jacoby conceives of and activates friendship and exchange technologies, developed by way of direct contact between people as well as online through the Internet. Microsocieties, experimental communities, nomadic parties and malleable scenes are all implied.

The body is also distributed in accordance with different works, as is the case with Mirtha Dermisache's digital prints or Rubén Ortiz Torres' indexed painting. Andrés Bedoya's piece *Ultra madre* (Ultra-Mother, 2009) arranges the loose hair of 57 urban Bolivian women (*cholitas*) to fill an arched door in the patio of the Museo Nacional de Arte. This hair is measured and organized, the private moment that loose hair characterizes—washing and grooming—is captured to constitute a public spectacle. We can consider the way that Luis Pazos organized bodies in his series of photographs *Transformaciones de masas en vivo* (Live Transformation of Masses, 1973) in a comparable sense. The photos were taken at the moment when political prisoners were granted amnesty at the outset of Héctor Cámpora's government.

One of them shows graffiti associated with Peronism inscribed with the bodies arranged on the ground.[33]

The Venezuelans known as Yeni & Nan (Jennifer Hackshaw and María Luisa González) worked together from 1977 to 1986, using their own bodies to carry out actions that interrogated identity, Nature and the cycles of life. *Transfiguración. Elemento tierra* (Transfiguration. Earth Element, 1983) presents their faces covered with earth which gradually configures a map of fragments as it dries and cracks develop.

In a recent work by Diego Bianchi and Luis Garay (*Under de sí*, 2013) presented in the TACEC hall at the Teatro Argentino de La Plata, fifty bodies comprise the matrix, texture and patterns that form the key to a visual composition

---

33 "Live transformations of masses that are a group of 8 photos, one of which is *Perón Vence* (Perón Vanquishes). In the beginning, it was carried out as an aesthetic act, I never thought of it as a political act … it was using the body as art material to make a series of forms.
The story … behind that group of photos is a very particular one. Moreover, when I look at them today, I can't help feeling sad, even guilty to a certain extent … At the time, it was like a game: the young men and women were fooling around all the time, laughing and having a good time. It finally materialized as a work of art, that is, as photography. In the first instance they were originally shown at the CAyC, and then they travelled all over the world.
Meanwhile, for the young people who had participated in them (all from the fifth year of the Colegio Nacional [high school], 18 year-old art history students) their reality took a different turn. I had my work of art, and I toured it all over the world. They—the majority of them—decided to be political activists. They joined the Juventud Peronista group.
As a result, while I was circulating the work of art, they were being activists. When the cycle came to an end, the work was forgotten and they disappeared. Most of them, according to what the director of the Colegio Nacional told us, were killed. In other words, they killed them … made them disappear. So I see the whole cycle, it began as a work of art, continued as a game, then really became a work of art … the materials of that art were exterminated—in part—and it finally winds up being a piece inserted in the [art] market. In the end, there is someone who buys something that cost so many people their lives" (Luis Pazos in *Revuelta(s)*, 2013).

of one scene from the standpoint of multiple scenes. Bodies, and, in a sense, physical exhaustion are administered here, given that the same movement is repeated throughout the entire length of the performance, making the exasperating force of overexertion and fatigue evident. The bodies of fifty performers exalt or yield to the plastic force of Bianchi's structures: multiple situations compress the expressive potential of movement and sweat in the space proposed by each sculptural instance. The participants' bodies are organized as are the spectators' gaze and the emotions, left free to move within the scenes as voyeurs. A combination of performance and installation, this piece rigorously regulates movements and situations. The bodies of both actors and spectators are disciplined, trapped by a particular fascination produced by repetition and extreme exposure. We know that we are in the presence of an unusual scene, but what is it that makes it different?

23 We cannot refer to a specific contemporary art language. On the contrary, it is the idea of language and its regulatory baggage that loses its power to define. Different means of artistic creation overlap, materials coexist and cease to be specific (Garramuño, 2013). Art expands into diverse areas of social life, freed of any framework, postautonomous (García Canclini, 2010). While the symptoms of these transformations in ways of making art could certainly be perceived during the 1960s, it is during the 1990s, toward the end of the century, that they become widespread. There is not a precise date at which contemporaneity in art begins. There is no unique, earmark event that signals the birth of a new style. We have no manifesto and its beginning was not heralded by any critic, artist or art historian. What we are dealing with in this case is a large number of emerging phenomena with disperse symptoms that refer to a new state of art. Projects constructed for one particular site that then disappear, leaving only a photographic record behind, lead us to wonder about

artworks' statutes. Materials no longer matter. A work might consist of process alone, a conversation in a museum, a group project, a shared meal, a party, a behavioral experiment or observing different forms of socializing.

Occurrences that allow us to point to fissures in history clearly exist: the end of the Second World War or of the Cold War, wars of liberation and the emergence of postcolonial order, postdictatorial periods, the leap into digital culture and the advent of globalization as a world order are all symptoms, information that can be used as platforms for observation. This regimen of historicity has been established slowly and will last for a long time (Hartog, 2007:132). The state of contemporary art situates us in the midst of experiencing a lax transformation. The lack of defined languages and the trajectory of what were previously classified as distinct arts and were even arranged into different genres within a form of art oblige us to continually adjust our points of view. This flow of what was once differentiated did not undergo a gestation that then irradiated from centers to the periphery, as the history of modern art has taught us. The process took place simultaneously, albeit not uniformly, in different cultural contexts. Contemporaneity has more to do with a condition than with a definition. It is not a question of arranging symptoms in a given order or establishing hierarchies between them. It is a matter of following along with the mutations that take place in contemporary art with the understanding that they will improve our perception of the complex time we find ourselves immersed in and allow us a more thorough understanding of it.

During 2012 and 2013 I taught classes at the University of Texas in Austin, the Universidad de Buenos Aires, the Universidad de San Martín, the Universidad Torcuato Di Tella and at the Feria del Libro de Buenos Aires. I would like to thank all the students who participated in these courses, since their questions contributed to formulating the hypothesis for this essay.

Bibliography cited

Agamben, Giorgio (2009), *What is Apparatus? And Other Essays*, trans. by David Kishik and Stefan Pedatella, Stanford: Standford University Press, pp. 40–41.

Aguilar, Gonzalo (2011), “Su nombre será Ivald Granato,” in *De cuerpos, sellos y rituales irreverentes: Ivald Granato, el domador de lo vivo*, from November 18 to December 18, 2011 (exhibition brochure), Buenos Aires, Document Art Gallery.

Alberro, Alexander (dir. and ed.) (2011), *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, Cátedra Jorge Oteiza.

Bhabha, Homi (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

Bourriaud, Nicolas (2007), *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo publishers.

Bruguera, Tania (2008), *El susurro de Tatlin #5 / Tatlin's Whispering*, London, Tate Modern, http://www.tate.org.uk/art/artworks/bruguera-tatlins-whisper-5-t12989 (consulted February 16, 2014).

Buchloh, Benjamin H.D. (2000), *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.

—— (1990), “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution,” *October*, vol. 55, pp. 105-143.

Bürger, Peter (1987), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península.

Camnitzer, Luis (1995), “Antonio Caro, guerrillero visual,” in *Poliéster*, vol. 4, nº 12, pp. 40–45.

Cavalcanti Simioni, Ana Paula; Dorotinsky, Deborah and De Luca, Maira (2013), *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, nº 5, Paris, EHESS, http://cral.

in2p3.fr/artelogie/spip.php?article266 (consulted February 2, 2014).
Dahan, Sylviane (2008), "Marxismo y feminismo: las amistades peligrosas (entre movimiento obrero y feminismo)," in *Anticapitalistas.org*, http://www.marialuisabemberg.com/cortos-el-mundo-de-la-mujer.php (consulted December 4, 2013).
Davis, Fernando et al. (2013), *Horacio Zabala, desde 1972* (exhibition cat.), Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
—— (curator) (2009), *Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra*, Buenos Aires, OSDE.
Debord, Guy (1958), *Définitions*, Internationale Situationniste #1, Paris.
—— (1956), "Théorie de la dérive," *Les Lèvres nues*, nº 9, Paris.
Didi-Huberman, Georges (2008), "La emoción no dice 'yo.' Diez fragmentos sobre la libertad estética," in *Alfredo Jaar. La política de las imágenes* (various authors), Santiago de Chile, Metales Pesados.
Escobar, Ticio (2004), *El arte fuera de sí*, Asunción, FONDEC - CAV/Museo del Barro.
Foster, Hall (1996), *The Return of the Real*, USA, MIT.
Frenesí (1994) (exhibition cat.), digital video directed by Adriana Miranda, Buenos Aires, Página/12 - Centro Cultural Recoleta.
Galende, Federico (2007), *Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los 60 a los 80)*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio - Arcis.
Galindo, María (2013), *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*, La Paz, Mujeres Creando.
García Canclini, Néstor (2010), *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz.
—— **and Giunta, Andrea** (2012), *Extranjerías / Alienations*, México D.F., Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México.

Garramuño, Florencia (2013), "Especie, especificidad, pertenencia," *E-misférica*, vol. 10, nº 1, http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e101-ramos-multimedio-ensayo (consulted February 2, 2014).

Giunta, Andrea (2013a), "Adiós a la periferia. Vanguardias y neo-vanguardias en el arte de América Latina" / "Farewell to the Periphery," in Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *La invención concreta*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 105–117.

—— (2013b), "Feminist Disruptions in Mexican Art (1975-1987)," *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, nº 5, Paris, EHESS, http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article266 (consulted February 2, 2014).

—— (2011) *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Guasch, Anna María (2012), *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Guilbaut, Serge (2009), *Los espejismos de la imagen en los lindes del siglo XXI*, Madrid, Akal.

Gutiérrez Marx, Graciela (2010), *Artecorreo: artistas invisibles en la red postal 1975-1995*, Buenos Aires, Luna Verde.

Hartog, François (2007), *Regímenes de historicidad. Presentismos y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.

Kac, Eduardo, in an interview with Dominique Moulon (2011), *Life, Light & Language / Eduardo Kac: La Vie, la Lumière et le Langage*, Enghien-les-Bains, Enghien-les-Bains Art Center.

Katzenstein, Inés (ed.) (2007), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

Lévinas, Emmanuel (1993), *El humanismo del otro hombre*, México, Siglo XXI.

Marchán Fiz, Simón (1974), *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid, A. Corazón.

Medina, Cuauhtémoc (2010a), "Venezquizoide," in *Alexander Apóstol. Modernidad tropical*, León, MUSAC.

——(2010b) "Contemp(t)orary: Eleven Thesis," in Aranda, Julieta; Wood, Brian Kuan and Vidokle, Anton, *What Is Contemporary Art? An Introduction*, Berlin, e-flux journal, Sternberg Press, pp. 10-16.

——; **Ferguson, Russell and Fisher, Jean** (2007), *Francis Alÿs*, London, Phaidon Press Ltd.

Murrel, Leslie (ed.) (2013), *México Inside Out: Themes in Arte Since 1990*, Fort Worth, Modern Art Museum of Fort Worth.

Nora, Pierre (dir.) (1997), *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, col. Quarto.

Pacheco, Marcelo (2007), "De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965," in Katzenstein, Inés (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Fundación Espigas.

Perlongher, Néstor (1997), *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.

Prada, Juan Martín (2012), *Otro tiempo para el arte. Cuestiones y comentarios sobre el arte actual*, Valencia, Sendemà Editorial.

Preciado, Beatriz (2011), *Manifiesto contrasexual*, Barcelona, Anagrama.

Revuelta(s) (2013), digital video directed by Fredi Casco and Renate Costa, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain.

Richard, Nelly, "Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery. The Disalignments and Realgnments of Cultural Power," in Richard, Nelly *et al.* (1993), *Art from Latin America. La cita transcultural* (exhibition cat.), Sydney, Museum of Contemporary Art.

Rosa, María Laura, "Estar siempre en el mismo lugar. Femimundo de María Luisa Bemberg y la crítica al ideal de domesticidad," in *Provoc_rte* (2013), http://www.provocarte.org/pt/home/sedes-pt/argentina/17-documentos/51-estar-siempre-en-el-mismo-lugar-femimundo-de-maria-luisa-bemberg-y-la-critica-al-ideal-de-domesticidad (consulted March 27, 2013).

Rudnitzky, Edgardo (2009), “Jorge Macchi,” in *Bomb Magazine* (online), nº 106, New York, in http://bombmagazine.org/article/3218/jorge-macchi (consulted February 20, 2014).

Simmel, Georg (2012), *El extranjero. Sociología del extraño*, Madrid, Sequitur.

Smith, Terry (2012), *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo XXI.

—— (2011), *Contemporary Art. World Currents*, New Jersey, Pearson Education and Prentice Hall.

Speranza, Graciela (2012), *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Buenos Aires, Anagrama.

Tatay, Helena (ed.) (2005), *Fernando Bryce* (exhibition cat.), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.

Thornton, Sara (2010), *Siete días en el mundo del arte*, Buenos Aires, Edhasa.

Tío, Teresa (2003), *El cartel en Puerto Rico*, México, Pearson Educación.

Verbitsky, Bernardo (1966), “Un espectáculo revolucionario,” in *Confirmado*, Buenos Aires, November 3, 1966.

Víctor Grippo. Una retrospectiva, obras 1971-2001 (2004) (exhibiton cat.), Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Yúdice, George (2001), “The Collaborative Art of inSITE: Producing the Cultural Economy,” http://www.latinart.com/aiview.cfm?start=4&id=30 (consulted January 2, 2014).

Biografías
-
Biographies

Andrea Giunta

Escritora, investigadora y curadora, es autora de los libros *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (2011), *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo* (2010), *Poscrisis. Arte argentino después del 2001* (2009) y *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (2008, trad. al inglés en 2007, 1ª ed. 2001). Fue curadora de la retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta (2004) y profesora de arte latinoamericano de la Universidad de Texas en Austin, donde creó el Centro de Estudios Visuales de América Latina (CLAVIS). Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesora de arte latinoamericano en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente es co-curadora, junto a Cecilia Fajardo-Hill, de la exposición Radical Women in Latin American Art (Hammer Museum, LA, 2017).

–

Writer, researcher and curator, Giunta is the author of the following books: *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* [Writing Images. Essays on Art from Argentina and Latin America], 2011, *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo* [Mutant Objects. Regarding Contemporary Art], 2010, *Poscrisis. Arte argentino después del 2001* [Post-crisis. Argentinean Art after 2001], 2009 and *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* [Avant-Garde, Internationalism and Politics. Argentine Art in the Sixties], 2008, English translation: 2007, 1ª ed. 2001. She was curator of León Ferrari's retrospective exhibition at the Centro Cultural Recoleta (2004) and

professor of Latin American Art at the University of Texas at Austin, where she created the Centro de Estudios Visuales de América Latina [CLAVIS – Center for Latin American Visual Studies]. She is a researcher with the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas [CONICET – National Commission for Scientific and Technical Research] and professor of Latin American Art at the Universidad de Buenos Aires (UBA). She is currently co-curator, with Cecilia Fajardo-Hill, of the Radical Women in Latin American Art exhibition (Hammer Museum, L.A., 2017).

Agustín R. Diez Fischer

Nació en Buenos Aires, en 1982. Es licenciado en artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y licenciado en relaciones internacionales por la Universidad Católica Argentina (UCA).

Actualmente se desempeña como becario tipo 2 en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para finalizar su doctorado en historia y teoría de las artes en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Realiza tareas docentes en la UCA y actividades de investigación como profesor adscripto en la cátedra Historia del Arte Americano II (UBA). Asimismo, participa en grupos de estudio en la Universidad Nacional de Tres de Febrero y en la Universidad Torcuato Di Tella. 2017).

–

Born in Buenos Aires, 1982, he holds a degree in Arts from the Universidad de Buenos Aires (UBA) and in International Relations from the Universidad Católica Argentina (UCA). He is currently the recipient of a type 2 scholarship from the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET – National Commission for Scientific and Technical Research) to complete his doctorate degree in History and Theory of the Arts in the Philosophy and Letters Department (UBA). He teaches at the UCA and carries out research activity as Adjunct Professor in the Historia del Arte Americano II course at the UBA. He also participates in study groups at the Universidad Nacional de Tres de Febrero and at the Universidad Torcuato Di Tella.

Se terminó de imprimir en talleres Trama S.R.L.,
Garro 3160, Buenos Aires, Argentina, en abril de 2014.

¿Existe un arte específicamente contemporáneo? ¿Cabe referirse a un giro (estético, filosófico, epistemológico) que inaugura un tiempo completamente nuevo? ¿O sucede que, simplemente, la palabra se ha puesto de moda? Este libro indaga las inscripciones de la contemporaneidad desde el arte de América Latina. No busca, establecer definiciones u ordenar síntomas; tampoco establecer una fecha que fije el nacimiento de un nuevo estilo. Se trata de seguir las mutaciones que en el arte contemporáneo nos permiten entender mejor y sentir de otra forma la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos. Esta publicación se realiza en el marco del proyecto DIXIT, iniciativa desarrollada por arteBA Fundación gracias al apoyo de Petrobras.

–

Does art that is specifically contemporary exist? Can we refer to a turning point (aesthetic, philosophical or epistemological) that marks the inauguration of a completely different time? Or is it that the word has very simply become fashionable? This book explores the ways in which contemporaneity is inscribed in Latin American art. It does not look to establish definitions or to organize a set of characteristics, nor does it set a date that marks the birth of a new style. Instead, it endeavors to follow the tracks of the mutations in contemporary art that enable us to sense things in a different way in order to more thoroughly understand the complexity of the era in which we are immersed. This publication is produced within the framework of DIXIT, an initiative developed by arteBA Fundación thanks to support from Petrobras.


ISBN 978-987-28023-3-2

arteBA

